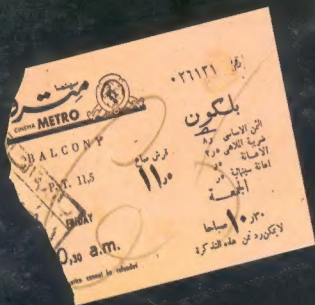


مجلة الفكر والفن المعاصر

لقاترة

العددان (١٦٩ - ١٧٠)
ديسمبر - يناير ١٩٩٧



٠٢٦١٢١
بلكون
التي الأساس
مخرجة لالامي مولي
الأصالة
أخاطة سينما
الجمعة

١٠ صباحا
لا يمكن رد عن هذه التذكرة

عام من السينما
قرن
من
الإسلام

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العددان (١٦٩)، (١٧٠)

ديسمبر ١٩٩٦، يناير ١٩٩٧

الثمن لهذا العدد في مصر: جنيهان ونصف

المراق - ٢٠٠٠ قس - الكويت ١,٥٠٠ دينار - قطر ٢٠ ريال - البحرين ٢ دينار - سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٤٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٥٠٠ دينار - السعودية ٢٥ ريال - السودان ٦٠٠ ق - تونس ٥ دينار - الجزائر ٣٥ دينار - المغرب ٣٠ درهما - اليمن ٢٢٥ ريال - ليبيا ٢ دينار - الإمارات ٢٠ درهما - سلطنة عمان ٢ ريال - غزة والضفة والقدس ٤٠٠ سنتا - لندن ٥٠٠ بنس - الولايات المتحدة ٢,٢٥ دولار.

المجلد
العدد
العدد
العدد

الاشتراكات في مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -
١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

مهدى مصطفى

المستشار الفني

حلمى التونى

أمناء التحرير

عبدالرحمن أبو عوف

فتحى عبدالله

السماح عبدالله

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

التحرير

زينب على أبو المجد

لقاهرة

العددان ١٦٩، ١٧٠ ديسمبر ٩٦، يناير ١٩٩٧

فهرست

مساهم في تصوير هذا العدد
الخاصة: شهيدة مرسى

أثور عبد الملك
فؤاد زكريا
السيد ياسين
مرزاد وهبه
حسن حنفي
محمد سيد أحمد
إدوار الخراط
سلوى بكر
وائل غالي
شهيدة الباز

١٠٠ سنة سينما - قرن من الإحلام المواجبات

- ١٠ ما هي السينما حلى عبدالرحيم
تسليما والإقتصاد
أزمة الفن السابع منكر ثابت
القطاع العام السينمائي في مصر
(١٩٦٣ - ١٩٧٢) علي أبو شادي
٢٤ الخصخصة - دور الدولة في السينما هاشم للحماس
٤١ السينما والسياسة
٤٨ السياسة في السينما العالمية فوزي سليمان
٥٢ السياسة في السينما العربية عبدالنبي دله
٥٨ نهار الرقص والتخريف في السينما المصرية - ياسر عبدالعزیز
السينما والدين
٦٢ صورة الأديان في السينما المصرية محمد قاسم
السينما والجنس
٦٨ الجنس والرقابة في السينما المصرية ... هشام لاشين
٧٢ المرأة والجنس في السينما عند مسكلى على
السينما والفلسفة
٧٦ الضرورة والصورة وائل خالى
السينما والرواية
الرواية على الشاشة الفضية
٨٢ بين الإدماع والاختصار عبدالمنعم أبو صوف
السينما والطفل
٨٨ الحضارة في سينما الأطفال فؤاد كامل
٩٢ الإبيميثومانيا في السينما العالمية خولة عبد على

المراجعات

السيد حسن جمعة والحركة السينمائية

- ١٧٥ في مصر فريدة مرسى
١٩٣ المجلات السينمائية لمحمد خليل راشد أسامة القنصل
١٩٩ خواطر حول واقعية صلاح أبو سيف نورا الدين بعبارة
صلاح أبو سيف
٢٠٤ البداية - التاريخ - النهاية محمد عبدالعظيم فايد
تداخل الظلال والأبعاد بين السينمائي والفن حسين عبدالقادر
٢٠٩ عالمية الفيلم المصري بين شادي وشادين جورج أنسى
٢٢٤ فارس الواقعية الجديد - في السينما المصرية علي نبوى عبدالعزیز
٢٣١ القضية في الطوق والأسورة زكريا عبدالحميد
٢٣٦

الإيقاعات والرؤى

- ٢٥٥ طاقات متفجرة للإبداع البهار بوزمان
في ظلال الملائكة - دانيال سميد:
قاسمندر، كان أشخاصا كثيرين
في شخص واحد تميم رزقة: منم طران
٢٧٦ مايو ١٩٦٨ ليلى الشربيني
٢٧٩

الفصول والغايات

- ١٠٠ ملص الرقيب... أو الوجه القاتم لتاريخ السينما حلت لمن
١٠٨ السيناريو أية رغبات فاضل الأسود
١١١ ملحقات على سينما لم تولد بعد محمد كامل القزويني
١١٤ الحقيقة الخفية ليست حقيقة رديئة جلال الجديري

استقبلت

نعتز بأننا متخلفون عقلياً



علي سالم



نصفلي أنزولي



عبد المصطفي رمضان



نصفلي منصور

وأمام الصحافيين من أرجاء العالم: إن التطبيع يرجع إلى الشعوب، وليس فرضاً من فوق أو بالقوة، إلا أن هناك من يريد أن يكون ملكاً أكثر من الملك!

كما ندعو المهرولين إلى «إسرائيل، دون ضبط أو ربط، أن يسكروا عليهم أنفسهم وأن ينظروا إلى القضية من وجهة نظر الفن والثقافة وليس من ناحية المصلحة التفعيلية المباشرة، فالهيمنة الإسرائيلية لا تزال تتربع على أقدار العرب، فكيف، تطبيع، الضحية مع الجلاد، والجلاد لا يزال جلاداً؟! ■

التحرير

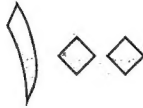
يريدون الفوز بأي شيء لكي يعلنوا بينهم وبين أنفسهم أنهم انتصروا على الموت وخدعوا مكر التاريخ وتقلبات الجغرافيا في حركة عشوائية، لا يحكمها أي مقياس أو معيار اللهم إلا الوهم الذاتي بالتجاوز الذاتي إلى المستحيل.

لاشك أنه لا بد من سلام، ولا شك أنه لا بد من تفاوض لإنجاز السلام، لكن أي تفاوض وأي سلام؟ وإذا كان هناك من يريد أن ينصب نفسه وصياً على المثقفين فلننا ندعوه إلى قراءة ماسيق أن قائلته وبكرته القيادة السياسية أمام المثقفين والكتاب والمفكرين،

ف شطح أحد المثقفين الكبار شطحاً غير صوفي بالمرة، ووصف من لا يريد من المثقفين أن يطبع مع «إسرائيل، تطبيعاً ثقافياً أنه متخلف عقلياً.. وهو وصف فيه كثير من التجاوز لجميع الأعراف والقوانين العقلية والأخلاقية على حد سواء، كما أنه نموذج ناصع على وصول طريقة التكفير الفكري مبلغها الأخير وذروتها، وكأننا يقول: من ليس معي فهو ضدي بالضرورة وفي الحال.

والحقيقة أن هناك جيلاً أو شريحة من جيل من المثقفين





عالم من السينما قرون من الأدب

آخر الكون، فحاول اكتشاف نفسه ومحيطه، وفي محاولاته تلك، اكتشف أدواته من خامات بيته في العصر الحجري، أو فيما تلاه من عصور، كالعصر البرونزي واكتشاف المعادن.. استطاع أن يتغلب على الصعاب ويجعل الطبيعة طُوع بنائه، وأصبح فنّاناً في صنع بيته وفي صنع أدواته من الطين والأحجار والمعادن ثم بدأ يفكر فيما وراء مكانه المحدود، فاکتشف أن هناك جغرافية أخرى وأزمة أخرى، ومن ثم حاول فهم ما يحدث وراء الطبيعة، فرسم أحواله على جدران الكهوف واخترع لنفسه طواطم وآلهة ليعبدها، وكان «الشعر» أحد أشكال التواصل بين الإنسان والإنسان، بينه وبين ما وراء الطبيعة، وهو أيضاً نصّ طقوس العبادات، وفيما بعد أصبحت هذه الأشعار مقدسة وحاملة لتاريخ البشر فحملت معها

ف كانت لذة الاكتشافات هي الطريق إلى فتح المجهول، لقد مرّ البشر منذ معرفة التقويم والتاريخ بلحظات عجابية، ودفعوا - في معظم الأحيان - أرواحهم ثمنًا لاختراع ما، أو لبوء ما أو لفكرة ما، خارجة عن التقاليد، التي كانت، لتصبح معتقداً راسخاً كلما تقادمت.

إلا أن البشر لم يستكينوا محاولين فضّ أسرار الطبيعة والكون ومزّت عليهم قرون، أصبحت فيما بعد، علامات لموت زمن وصحو آخر، وبعضهم الذي كان منبوذاً في وقت ما، لسبب ديني أو اجتماعي، أصبح قديساً في وقت آخر، وهكذا كان دواليب تدور لصنع قوالب لتحطّم فيما بعد.

فالإنسان الأوّل الكائن في جغرافيته المحدودة، سواء أكانت المكانية أو الزمانية، كان محيطه الضيق هو

الحكايات، الأساطير، العلاقات الاجتماعية، الحروب،
الرسم، المجاز، الخروج.

وكان اكتشاف الجغرافيا والارتحال، فتحاً آخر
للعقل وللمخيلة وافتتاحاً للأفاق، ومن ثم ترك ما هو
غير مناسب للحياة والمعرفة الجديدين، وبدأ في نسج
عالم جديد، وبدأ الصراع مع الطبيعة كأنه لا ينتهى،
فكانت الحروب وما تخلفه من تاريخ على مستوى
الانتصار أو الهزيمة، معنى آخر لحياة الإنسان على
الأرض، غير أنه لم يتخل أبداً عن حلمه في معرفة
الجديد والوصول إلى أقصى ما أنتجته روحه.

ومن ثم جاءت العلاقة بين الشعر والسينما (أقصى
مخيلة القرن العشرين) لأن الشعر (حلم الروح
البشرية) حفظ تاريخ الحضارات التي ولدت بعد
الإنسان الأول، عبر الملاحم والأساطير، مثلما حدث
للحضارة الإغريقية في ملحمتي «الإلياذة» و«الأوديسا»
لهوميروس، وفي الحضارة الرومانية في «الإنيادة»
لفيرجيل، وفي الحضارة الفارسية في «الشاهنامة»
للفردوسي و«كتاب الموتى» في الحضارة الفرعونية
و«ملحمة كلكامش» في العراق القديم و«الماهابارتا»
في الهند، إلى الملاحم الشعبية العربية «كالزير سالم»،
«عنترة»، «أبى زيد الهلالي».. إلخ.

وقد انطلق البشر من مجاز تلك الملاحم إلى التأمل
العميق في الكون والأشياء المحيطة، وكانت الأديان
إحدى أدوات التطور الهائل، ومن خلال نقد جوهرها
- فيما بعد - والصراع حول تفسير بعض نصوصها

والإيمان والإلحاد بها، خلقت عقلاً جديداً محاوراً،
وقد نشبت حروب فكرية، تحولت إلى حروب حقيقية
من أجل إثبات صحة الفكرة وانتشارها أو انحسارها،
وكانت الحاسجة إلى الاطمئنان وراء التفكير في
الاختراعات والاكتشافات، والبحث عن أرض أخرى.

وكانت تلك الأرض هي «العلم» ومن ثم دخل
العلماء معركة دموية عنيفة منذ القرون الوسطى، حتى
بدايات القرن العشرين، وقد ألهموا بالكفر والإلحاد
والهرطقة، واستشهد كثير منهم، أصبحوا فيما بعد
قديسين، وإن كان هذا الثمن قد دفع قبل ذلك من قبل
فلاسفة ومنظرين ومتصرفين وخارجين على منظومة
الإيمان التقليدي الراسخ، إلا أن العلم ظل يدفع بالبر
للأمام ولا يهاب الموت على مذبح المتعصبين.

ومن هنا كانت الحضارة الأوروبية هي الموكولة منذ
القرون الوسطى، بنبوءة العلم، وإن استفادت بقوة من
جميع الحضارات السابقة في شتى مناحي التفكير،
وقد تضافرت فيها جهود العلماء مع الفلاسفة
والمفكرين والشعراء والفنانين في ترسيخ العلم، بغض
النظر عن الاستشهاد الذي تم، وما إن جاء القرن
العشرون حتى أصبح العلم جزءاً لا يتجزأ من البناء
العقلي للإنسان.

ومن هذه الحضارة، جاء الأخوان «لويس
وأوجوست لوميير» ليكتشفوا طاقة روحية أخرى من
طاقات الإنسان الفنية، وأضاف للبشرية الفن السابع
(السينما) الذي أخذ من جميع الفنون التي سبقته،



مصرياً سينمائيًا، وفي الإسكندرية، فخر مصر الشمالي بدأ أول عرض سينمائي في شكله البسيط والبدائي، كان ذلك في ٥ - ١١ - ١٨٩٦، وقد أثار دهشة المتفرجين، الذين سيخرج من بينهم فيما بعد صناع هذا الفن الجديد، لتصبح مصر إحدى قلاع السينما، حتى إنها سميت «هوليود الشرق» ومنها انطلقت السينما إلى معظم أنحاء الوطن العربي.

ومنذ البداية اتخذ العاملون المصريون في هذا الفن مظهرًا جمادًا ليواكبوا تطور الذهن البشري، وكان «محمد يومي»، «محمد خليل راشد»، «محمد كريم» من صناع ذاكرة ذلك الفن، وقد أخرجوا أجيالًا أضافت إلى روحه - ومن أساطيرها الخاصة بهذا جديدا، لتصبح في نهاية القرن العشرين فنًا مألوفًا، يؤرخ للذاكرة الناس ويرصد الأحداث ويستخدم جميع المنتجات العلمية.

وهنا، أيًا كانت البداية الحقيقية للسينما المصرية، فقد بدأت، والاختلاف في التاريخ لا يهم، فالمهم هو البداية المواكبة للعالم (١٨٩٦) على يد «الأخوين لومبير» في الإسكندرية، حتى عام ١٩٢٧ وعرض أول فيلم مصري للسيدة عزيزة أمير، فقد بدأت هذا الفن العظيم في مصر ودرسه المصريون، وقامت نخبة منهم بالاحتفاء به ودفعه في طريق جعله صناعة سواء أكابروا مسخرجين أو نقادًا أو ممثلين أو كتابًا أو اقتصاديين، مثال طلعت حرب باشا، الذي حاول أن يقيم صناعة سينمائية مصرية تؤرخ لحياة المصريين الحقيقية.

استعار من الشعر والتاريخ والأسطورة والملاحم والدين والعلم والفلسفة والفن التشكيلي ليصبح بحق جماع الفنون.

ومحاولة «الأخوان لومبير» لم تكن الأولى، فقد سبقتها محاولات الفانوس السحري، الذي اخترع عام ١٧٧٩ على يد روبرت كسيرهورتر، وآلة هـ. ج. كلارك - ١٨٦٠ في بريطانيا، ومحاولات تثبيت الزمن المتحرك، وأخذ صورة متحركة للإنسان، واكتملت بالأخوين لومبير، عندما اخترعا السللويد واستطاعوا أن يحركوا الصور في لقطات متتابعة.

وكان العام (١٨٩٥) عام الأخوان لومبير تاريخيًا جديدًا للبشر يؤرخون به أحلامهم، التي تصبح فيما بعد جزءًا من حياتهم الواقعية أو المتخيلة، وقد أضاف هذا التاريخ بعدًا آخر لمعنى الحياة ورومانيتها وعنفها، وكشف عن خيال البشر في قوة انجاز.

وإذا أردنا أن نرصد إنجازات هذا الفن العظيم، فإننا نحتاج إلى آلاف الصفحات.. غير أننا نحاول أن نتوقف عند محطات معينة في القرن العشرين، ليس لأنه قرن لفران العلم العظيم، ولا قرن إنجاز الصناعة الهائلة لوسائل الاتصال والأقمار الصناعية والحروب العالمية والقتيلة الذرية فحسب، لكن لأنه قرن المطاف الأخير لألفية وبوابة ألفية جديدة، إذن، من وجهة نظرنا، نرى أن السينما أهم خيال صنع هذا القرن العظيم.

ولم تكن مصر بعيدة عن تلك التحولات والمحاولات العلمية في العالم، فكان العام ١٨٩٦ عامًا



وإن اخترنا تاريخاً ما للرواية الحلم، في السينما المصرية، فلا شك سنأخذ زمن الستينيات، الذي استطاعت فيه السينما أن تخلق تياراً رومانتيكياً حالماً، لا يزال صدها، حتى الآن، متمثلاً في فنان حمامة شادية، هند رستم، حسن يوسف، شكوى سرحان، محمود مرسى، محمود المليجي، هدى سلطان، فريد شوقي، صلاح أبو سيف، يوسف شاهين، شادى عبدالسلام، عماد حمدي، عبدالحليم حافظ، محمد الموجي، كمال الطويل، صلاح جاهين، بليغ حمدي، حسن الإمام، كل على اختلاف هواه وما أعطاه للفن السينما، فقد نهضوا أو حاولوا أن ينهضوا بها عبر الحلم الذي انكسر مع سينما السبعينيات، العقد التاريخي الغريب في حياة المصريين، إلا أنه في الثمانينيات، بدأ جيل يقوده قرسان من اغرجين والمثليين والكتاب، في محاولة منهم للتعبير عن مصر من الأعماق، وما زالوا يأملون أن يدخلوا الألفية الثالثة بالحلم. الحلم الحقيقي غير المزيف، دون رقابة أو خوف، عبر جميع الآراء، والتعبير دون مقص الرقيب أيما كان، سواء أكان رقيباً موظفاً أو رقيباً اجتماعياً أو رقيباً داخلياً، فعليهم بعد مائة عام من السينما أن يدخلوا المائة الثانية بذلك الرصيد الضخم من الفن السابع العظيم.

فقد كان المصريون يحلمون، منذ نهاية القرن الماضي، أن تكون مصر للمصريين وأن يطردوا

الاستعمار والفقر والجهل والمرض، وحاولوا استنهاض مواهبهم الكامنة، فتاريخ السينما ليس بعيداً عن قواد الفورات: عرباني، سعد زغلول أو قواد الفكر: محمد عبده، طه حسين، شوقي، البارودي، جورج أبيض، سيد درويش، وعلى مبارك، فجميعهم كانوا يحلمون ويتعلمون أي فن جديد أو فكرة جديدة، ويحاولون هضمها وجعلها فكرة لصالح الروح المصرية، وعندما جاءت السينما، استطاع نفر منهم أن يحولها إلى صناعة مصرية خالصة، ولو من ناحية المضمون، وإن تأثرت بالغرب في البدايات، وما زالت في بعض الأحيان، إلا أن هناك علامات لا تنسى مثل فيلم «السوق السوداء»، و«العزيمة» لكمال سليم، و«الأرض» و«المومياء» وبداية ونهاية ومعظم أفلام ليلى مراد حتى جيل عاطف الطيب وخيري بشارة وداود عبد السيد ورضوان الكاشف ومجدي أحمد علي، وفي هذا العدد، نحاول فقط أن نوثق لحظة من الزمن مرت بأصدائها التي تستظل باقية، وأن نرصد جميع ما يتعلق بالسينما، بقدر الإمكان، سواء على مستوى تاريخها أو تقنياتها أو على مستوى تناولها للإنسان ككل، سياسياً واجتماعياً، أو من حيث هي صناعة كاملة، هل نجحت بما حلمت به خلال مائة عام أم لا؟ وما مدى فاعليتها في المجتمع المصري؟ ■

مهدي مصطفى



المواجحات

١٠٠ سنة سينما.. قرن من الإحلام

١ ما هي السينما، حسن عبد الرحيم.

السينما والاتصال

٢ أزمة الفن السابع، مذكور ثابت. ٢٢ القطاع العام السينمائي في مصر (١٩٦٣-١٩٧٢).

٣ على أبو شادن. ٢٣ النخبة - دور الدولة في السينما، هاشم النحاس.

السينما والسياسة

٤٨ السياسة في السينما العالمية، فوزي سليمان. ٢٤ السياسة في السينما العربية.

٥٨ تيار الرفض والتخريب في السينما المصرية، ياسر عبدالعزير.

السينما والدين

٦٢ صورة الأديان في السينما المصرية، محمود هاسم.

السينما والجنس

٦٨ الجنس والرقابة في السينما المصرية، هشام لاشين.

٧٢ المرأة والجنس في السينما، همد مصطفى على.

السينما والاعمال

٧٦ الصيرورة والصورة، وائل غالى.

السينما والرواية

٨٢ الرواية على الشاشة الفضية، بين الإدماج والإفطار، عبدالرحمن أبو عوف.

السينما والطفل

٨٨ الحضارة في سينما الأطفال، فريال كامل.

٩٢ الإيجيبتومانيا في السينما العالمية، عرفة عبده على.



شكوى سرحان

ف

لفصل الإنسان عن الطبيعة واستطاع بواسطة قواعده على الطبيعة ذاتها أن يصنع وسائل معيشته، تشكل الرضى واللغة بفعل هذا الانفصال، لكنه وعى معذب بالاختيار.. إن الخروج من جلة عدن هذه شكل عنصر للحلين الدائم في الوعي الإنساني إلى العودة مرة أخرى للانغماس مع الطبيعة، فكان للفن هو الوسيلة التي مارسها الإنسان لتصوير ذلك الحنين NOSTALGIE.

الصورة المبكرة للرسم على جدران كهوف والطرايعم على صورة أو قناع حيوان مثلت ذلك الهاجس حول النطق.. إن الإنسان للذي تحول يربود أن يحول الطبيعة.

تطورت الحضارات الكتابية مع تدور الألفاء المخترعة والتي ليست مواد مباشرة للطبيعة ولكنها محاولة بفعل للعمل الإنساني، وتدرجت السميات والأفعال فتخرج عن ذلك كله تطور وسيط لإدراك العالم الموضوعي والتنظيم للعمل والجماعة هي اللغة، مثلت وظائفها الأولية في وصف الأشياء ووصف الحركة ووصف الزمن، ثم تطورت بعد ذلك لتضمين بالإضافة للصور والمسموع الموضوعي لدور ومحتوى اجتماعي. أيديولوجي - لم يعد الإنسان الذي خرج من جلة عدن - الشهوعية البدائية - لم يعد أذا الإنسان لقد أضفى الناس حيوانات طبقية متكاملة.

إن الوظيفة الأهم - اللغة - الكلام، أصبحت خلق تصور عن العالم بنظر الشخصيم الاجتماعي للعمل. إن العمليات للأفوية - الاجتماعية بجانب وظيقتها الإدراكية الموضوعية أصبح لها دور إعطاء تزيير وجود الإنسان في مجتمع طبقى وخلق (كزروجين) - تصور عن العالم - هيرازكى مماثل للوضع الاجتماعي.

كانت الحكمة ثم الدين هي للمنتجات اللغوية الأكثر إحكاما.. والمدونة سواء على حوايط المعابد ثم بعد ذلك فى كتب مقدسة.

تطورت إلى جانب (اللغة - الكلام).. أدوات أخرى أقل انضباطا للمناطق الاجتماعى - الرسم - للبحث - الموسيقى - ذلك دوافع ميكلوجية - يوتوية أعمق بينما وشائج - (اللغة - الكلام) بالحياة الاجتماعية والاتصال اليومي.

إن وطأة الاجتماعى داخل النظام اللغوى - الكلامى هو الذى جعل من اللغوى - الرسم، البحث، الموسيقى - ملجأ للحدود والتعبير عما يتخطى الشروط الاجتماعية المعاشة بينما الألب هو الأكثر انزاسا مع الحياة الاجتماعية.

إن عملية كتابة وإنتاج الأعمال المكتوبة والمقدمة، الكتب الدينية - الحكمة - النصوص الكانونية.. وكلت إلى، وقام بها أعضاء متميزون فى الهيئة الاجتماعية.

ولم ينتج المحضون نصوصا مهمة حتى -سورة سبارتاكوس، والنمذرات الكبرى المقلية لم تنتج نصوصا مثالية وحكمة.

والسبحية كحركة معمدون لم تعمل من طقوس (Rite) إلى نص مكتوب إلا عندما أصبحت ديناً وجزءاً من الدابقة السائدة، وإلى مؤسسة أبدا اجتماعية بيد طبقة مثلك من الفاض ما يمكنها من تفرغ موظفين أيديولوجيين (كهان - وصايط - رمل).

على العكس من ذلك، كانت الأعمال الفنية ضمن وظائف العمل اللغوى، لقد استطاع الفنان - البرويندى - لأن يبرر فقط عن المفاهيم السائدة - لكن أن يبرر داخل الفن ما يتخطى وضع الطبقات - الثيوبيا - فى الشرق، فإن النصوص التأسيسية المدونة والمتناقلة سررا كانت مقدسة أو دينوية أو المتناقلة عبر الأجيال من المجتمع لقديم، هي النصوص المتحثة والمثلة للحقائق الاجتماعية، والإنتاج اللغوى للحدوديين مثقت وغير منتج وفق دوافع محددة وواقعية - استراتيجية - للخطاب، وأغلب هذا الإنتاج طواه اللصوبان.. أو ظل ضمن الحكايات الشفاهية المنبرة.

فى العصر الوسيط المتأخر، ارتبطت فنون الرسم والبحث والموسيقى بالهيراركية الدينية فى أوروبا، وفى الشرق ارتبطت العمارة بالتحالف الدينى - الدينوى المسيطر.. فى أوروبا قام الرسامون بإبداع الكاندياتيات وتصوير الحياة للمقدمة، وفى الشرق كانت المساجد العظيمة وفى المائلين أصوتت الأبهة والبطمة على خطاب الدين وعلى مؤسسات السلطة.

ما هي السينما؟

حسنى عبد الرحيم

كاتب وباحث مصري

م السينما

فى الأفلام الأولى المصرية «لمحمد بيوسوى» فإن صورة التحريك الهوينى بالجمال على كوربى قصر النيل تجمع الناس لاستقبال «سعد زغلول» وفى «الصلادين (لوموير - بيوسوى)» فإن الكاميرا تقتبس هذا المشهد - إمكانية تسجيل تحريك الناس والأشياء - فى السينما الصامتة، تكتشف إمكانية التغيير بين إيقاع أخذ الصورة وإيقاع عرضها، أى تغيير معدلات الحركة لإعطاء إمكانات الصراع أو التباطؤ - تحليل الحركة - واستخدام هذا فى الدراما - كاريكاتور مثلاً - فى «الأزمة الحديثة» لشارلى شابلن فإن حركة الماكينات المتعاطلة وحركة الإنسان اللاهثة ورأها... الإنسان الآلة الذى تحول إلى ملحق للحركة الميكانيكية.

يأتى «المونتاچ» - التدريل - لكى يوجه النظرية القاصصة إلى نظرية أرسطو فى الدراما (وحدة المكان - وحدة الزمان).

إن المسرح الذى مثلت عليه صراعات الإنسان الكبرى خلال تحوله من الهجمة إلى التمدن - التراجيديا - يعلى المسرح مكانه للسينما وتغلب التراجيديا مكانها للدراما الحديثة التى لاتتضمن وحدة المكان - فى الوقت نفسه فإن قوى الإنتاج الجديدة - الرأسمالية - تخطى الحدود وتوسع عبر القارات.

إن المكان للتقدم للحدث قد اختفى ليوصل محله مكانية جديدة مركبة يربطها المركبات السريعة والتليفون والتلفراز.

إن حدثاً يتضمن حواراً بين شخصين غير متواجدين على الشاشة نفسها أصبح ممكناً ومعاداً فى الحياة كما فى السينما باستخدام المونتاج الموازى.

الإيهام بالحقيقة منذ «مكز مؤر» حتى «نكون أو لا نكون» - كان سعيًا دائماً للفن والأدب فالأدب يروى لياتممت نفسها بوصفها تصورات ولكنها صورة الواقع.

الآن، أصبح بالإمكان إعادة خلق وتكوين صورة الواقع وفى شموليته أى فى حركته، وبخلافه إلى عصر أصبح الإيهام بالواقع والقدرة على السيطرة والتدريج بالانحياز نفسه والشرارة نفسها التى لأدوات الإنتاج الحديثة ذاتها.

لكن يمكناً من تصوير للحركة... ثم بعد قليل تصوير الزمن... إن اختراع السينما هو الصيغة الأكبر فى تشكيل الوعى الإنسانى منذ اختراع اللغة أو كونها.

السينما صورة الحركة

فى «مكز مؤر» وصف للحركة تصويرها عن طريق وسيط هو اللغة، وبذلك فى الديناميكا وصف آخر للحركة نقطة A (x, y) B (x_1, y_1) خلال زمن T كانت الحركة الميكانيكية قبل عصر الرأسمالية هى حركة الأجسام بفعل الجاذبية أو بفعل القوة المؤوية (المعنوية) الرأسمالية والأزمة الحديثة كان أحد مؤلفاتها تزايد الحركة صناعياً بالحركة البخارى ثم بالاحتراق، لقد تم الحصول على الحركة صناعياً، ومنذ تلك اللحظة الفاصلة أخذ كل شيء يتحرك ولا يتوقف أو يموت.

وجاءت الصور المتحركة أو صورة الحركة التى تسجل حركة الشيء (انتقاله، وتحوله، إن العالم الذى لن يستقر فيه شيء على حالة أنتج أخيراً الأداة الفنية التى تستطيع أن تنتج فن الحركة Movie... فى الأفلام الأولى للإخوة «لوموير» فإن صورة اندفاع (حركة) الناس فى المخرج من أبواب المتصنع... وصورة وصول القطار... التى ربما لاتثير الإعجاب الآن... كانت هى الإنداعل والسرعة صينة، فلأول مرة يرى الإنسان صورة شيء يتحرك وفى العروض الأولى يحكى أن بعض المشاهدين اختبئوا حتى لايدسهم للقطار.

فى عصر للهنسة الأوروبية، بدأت عملية تدوير كبرى للحياة الاجتماعية ووسائل الإنتاج والحياة الثقافية، لم يكن هذا زليد فكرة عبقريّة غطرت على ذهن ملك فرنسا «لويس بونابرت» وإنما النتيجة المباشرة لتطور طبقة اجتماعية جديدة وبشكل التغيير المستمر لأساليب الإنتاج أهم مستلزمات وجودها وبشكلها - إن مستلزمات البورجوازية الجديدة أنزلت المهن الثقافية القديمة والمقدمة من عاداتها التى وضعت فيها فى المنصور القديمة والوسطى وحولتها إلى عمل مأجور، لقد أصبح الفنانون العديرون عمالاً مأجورين وأصبحت الأعمال الفنية سلعة وفى الوقت ذاته احتوت هذه العملية تناقضاً صارخاً، فلكل إن إنتاج الفنانين يمثل حاجة ماسة للاستقلال الأيديولوجى والسيادة، وهو ليس إنتاجاً يتم وفق خطوط إنتاج منظمة بما يوافق الحقيقة، لكنه يعتمد على عوامل شديدة العشوائية شخصية وفارضية ولا يمكن إرجاعه إلى العمل المبرر الضرورى اجتماعياً، وهذا العنصر جعل من الأعمال الفنية ميالاً واسماً للاستحواذ والمضاربة لكن المفارقة أن كثيراً من تلك الأعمال الباهظة الثمن ماتت مبذوها من التضرر جوعاً.

زبدة القول أن خلق «مصورة»/ (Simulacre - Image) للعالم المادى والروحى كان المجال الزموى؛ وزيداً للوجود والتعلق للإنتاج الفنى عبر المنصور التاريخية المختلفة.

أدى اختراع التصوير الفوتوغرافى كأحد روائع تقدم العلم والتكنولوجيا - إلى وضع فنون التشكيل - التصوير - والتحت - فى تحد كبير خرجت منه بالابتداع طرق وأشكال جديدة للتعبير غير الكلاسيكى بدأت بالفانوسية والتكيفية حتى آخر العنق، لقد استلهمت آلة التصوير الضوئية - لتكاميرا - أن تلتج صورة الأشياء - صورة العالم الموضوعى لكنها عالمت التراتيب وهو ما عالجته الفنون الأخرى من قبل، ظلت الحركة والزمن عصىتين على الإمساك والتصوير، لقد بقيا مجالين للوصف لا يمكن الإمساك بهما:

مكز مؤر مقبول منظر معاً

كجملود صغرى حظه السؤل من على فى مطلع قرناً لئلى يورثك لن يصرف، لئلى التطور والضرورة الأهم فى تاريخ للفن..

فى الزوج (مكان - زمان) فى المبدأ فى الزمان القديمة، يدر المكان كأنه الأداة الودعة لموضوعية ساكنة وأبدية الزمن المتحرك، ليس له مكان فى هذا الوجود الاستثنائى فالماضى لم يعد موجوداً والمستقبل لم يصل بعد، والحاضر نفسه يهرب من كل لحظة ليست كل نفسها أو لحظة أخرى هكذا فلزمن والحركة متلازمان وكما يمكننا أن نقيس الحركة بالزمن فإننا نقيس الزمن بالحركة، وشجائر الزمن المقدس للدين والزمن المتماثل للفيزياء فإن الزمانية الفاضلة لإيقاع التاريخ والاقتصاد منظمة من موجات وفترات وأزمات.. إنها علاقة اجتماعية، هناك زمن ميكانيكى للإنتاج، وزمن كيميائى للتجارب وزمن عضوى لإعادة الإنتاج، وزمن تاريخى للسياسة وهكذا فالساعة هى أول Automata (آلية) تم إستخدامها فى مهمة عملية.

الزمانية الجديدة Temporalité تتضمن (حاضر الماضى) (Present du Présent) وحاضر الماضى (Present du Passé) والمستقبل (Present de Future)، فى السينما يجد هذا التغيير الزمانى تحبوه فى العصر الذى تم فيه تحلية الزمن على هيئة سلمة (قوة عمل).

كان الاهتمام فى الأركيولوجى للقديم هو البحث عن الزمن للمفرد والمصور على بعض آثاره جعلت السينما ليس المصور على الآثار ممكناً.. ولكن الإنشاء على لمحت والازمن.. فستطيع أن تحضر الماضى وأن تراقب الزمن الذى كان يرتقياً.

للتقطيع Decoupage والتوليف Montage ألتأمة لإعادة ترتيب الزمن وتصويره واختراع زمانية السينما التى تتدحج خلال ساحتين استعراض تاريخ واقعى يحدث فى مذات السنين.

إن ما تغير من زمانية على الصعيد الاجتماعى، تقوى فى الفن لكى تخلق السينما.. فن القرن العشرين.

وحدة الزمان التى اشتدتها الدراما القديمة تم الإجهاد عليها أيضاً.. الزمكانية، الجديدة بلعب الزمن فيها مع المكان فى علاقة تبادلية مخططة عن إيقاعه الحقيقى، حركة تتحول إلى زمن.. وزمن إلى حركة.



طلعت حرب مؤسس ستوديو مصر



فلان حمامة وفردوس محمد وعبد الوارث حمر فى فيلم ذلك يوم يا ظالم، إصلاح أبو سيف

إن عصر الأيديولوجيا، هذا، كانت رسيلته الرئيسية هى فى التوجيه وخلق العادات وتبني المسالك.. ومنع الإنسان الجديد.. كانت الأداة فى الصورة المتحركة أو صورة الحركة التى تعطى أكبر إيهام ممكن وغير مسبق بحقيقة الحدث والذى يكون فى الحقيقة عملية صناعية وتخيالية كاملة تمت داخل معامل واستديوهات دخلت السينما إلى المجال الأهم فى عملية الإنتاج الحديثة وهو مجال الاستهلاك، إنها أصبحت متدرب السبيعات الذى لاغنى عنه لخلق الدوافع الاستهلاكية.

مذ ما يقرب من قرن وعملية تشكل طبقه متوسطة جديدة عالمية تأكل بالطريقة نفسها وتذهب بالطريقة نفسها ولبناتها المرافقات الجسمدية نفسها.. هذه العملية للتوحيد القياسى للفن.. تمت من خلال السينما.. كانت أجساد وملابس ومعدات البثبات فى ميدان طلعت حرب تتحول لتصبح مثل تلك البثبات فى الشانزليزيه أو ميدان الطرف الأغر بلندن.. هى نفسها أجساد وملابس وسجائر وطريقة حركة وطريقة إغراء وأثارات نهجيات ونجوم السينما الهوليوودية.. لقد تم إعادة الخلق بواسطة الشريط السينمائى المنتج.

السينما صورة الزمن

الزمانية الكرونولوجية والتتابع لأحداث يتبقى البحث بينها عن حدث تأسيسى.. ميلاد المسيح.. هجرة النبی.. هدم هيكل سليمان.. كانت الأشكال المزعمة لتاريخ قبل تأسيسى.. العصر للحديث أوجد زمانية جديدة فتتابع الملوك أو ظهور نبي لم تعد أحداثاً مهمة، لقد تشكلت زمانية جديدة فحسبها «كارل ماركس»، مفكر العصر الحديث بامتياز..

إن السؤال ما هو الزمن؟ وكيف نقوله؟ يجيب «دانتييل بن سعيد»: كتابة جديدة للتاريخ، أيضاً إحصاء جديد وكتابة جديدة للزمن.. لم يعد هناك تلك التاريخ لوحدة السمنى فى تاريخ عالمى محكم وبالتحالف بين النظام والتقدم، الانقطاعات.. الأزمات.. الدوريات هى الجوهرى فى التاريخ الحديث.. هى الحوادث بامتياز.

ماهي السينما؟

الحاضر وعلاقاته تستمر إلى الأبد. نهاية التاريخ. إن سينما الخيال العلمي (Science Fiction) هي تخيل أن انتقالاً هائلاً وغزواً للمجرات ممكن في الوقت الذي نظل فيه علاقاتنا الزمانية على الأرض كما هي، في المرحلة الجديدة كل ما هو ثابت يتغير إلى الأبد وكانت السينما هي المعادل الفنى لهذه الزمانية، لقد تغيرت بعدها أساليب الفنون الأخرى في الكتابة غزت أساليب المونتاج واللاسيتش، والغلاش بالله والتقطيع السينمائي.

والشعر اتجه إلى وصف الحياة اليومية والتجربة المعاشة بعيداً عن المفاهيم، والرسم بحث عن طريقة جديدة للتكوين.. لم تكن للتعبيرية مكانة دين خيال سينمائي حتى وصلنا أخيراً عدد «وَارن» و«ارهول» لاستخدام نوجاتيف فوتوغرافي متنوع - صورة مارلين مونرو- وسينماوية للفن التشكيلي.

لقد سمعنا ما يحز على السماع

لقد شهدنا ما يحز على الرؤيا. ❧

بأدوارهم مرتدين حلاً وعبارات قديمة من الجمهورية الرومانية.. على العكس، فالسينما قدمت الرومانيين واليونانيين يتكلمون كمواطنين ورؤساء الولايات المتحدة وأوروبا.. تم تقديم عمليات القرب الأمريكي كأبطال ملحميين.

قدم استحداث المستقبل أيضاً كمعيد الحاضر ذلك، مع وهم القوة بأن أيدولوجيا

إن عملية مراقبة الزمن هذه، تغير علاقات الموضوع بالذات وعلاقات جمهور صالة العرض بالشاشة، إن الزمن السينمائي يتوحد ويرفر ويستوجب دخول المشاهد إلى المشهد وليس للجمهور للشخصيات السينمائية وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية.

من الميول إرثا العاطفية حتى الموجه الجديدة مروراً بالواقعية والاستعراض الموسيقي، فإن عملية تشكيل الوعي والذوق والجمالية أصبحت تتم خارج المدرسة والمسجد، الكنيسة.

لم يقتصر الأمر على ذلك فتقدم ما يسمى: التاريخ - الماضي - الذي أعيد بناؤه مرة أخرى لكي يبرز ويقرى علاقات القوى الحاضرة.. تاريخ الرومان واليونان والمصريين قدم كمتقدمة لانتصار الحضارة الإنسانية الغربية، إن يوليوس قيصر يتحدث لكي يتشابه مع فرانكلين روزفلت وينما كان للفاطون على مسرح الأحداث في الثورة الفرنسية والأمريكيين وقومرون







مديحة يسرى

أزمة الفن السابع مدكور ثابت

كاتب ومخرج مصري
رئيس المركز القومي للسينما

ف بين الفن والاقتصاد بطول مشوار الذهاب والسجىء بحثاً عن مكان المشكلة فى أزمة صناعة السينما المصرية، لكن من بين المشاكل كلها التى يتم اتحداهما فى محاولات الفحص والتشخيص بالعلم الجميع لدى متدخل أساسى يندر أن يستغفبه لحدأً، ألا وهو التدخل من خلال مشكلة «التوزيع الخارجى للسينما المصرية» والتى يندرج - وفقاً للمفهوم الاقتصادى - تحت موضوعات «التصويق» وفى هذا الصدد أبعث، نجد المداقشات وقد طالت دون أن تتجاوز رصد ظواهر المرض وإعلان الآمال المتكررة فى الشفاء دون انتقال حقيقى إلى إيجاد حلول عملية، وذلك هو الأمر الذى تمتعته سطور هذه الورقة هذا، فى محاولة لاقتحام الأزمة بحصرها أولاً فيما عليه الإجماع، وهو مشكلة «التوزيع الخارجى للسينما المصرية» لكن مع محاولة طرح نموذج عملى ضمن اقتراحات الحلول للرجوع لإبداعها، دون أن يحى ذلك أنه حل أوحده، بل نقر أنه مجرد فتح الباب المنهوى أمام هذا الطريق فى التفكير بطرح الحلول العملية كمجرد نموذج ليس إلا ...

بدايةً، ولكى يمكن طرح مقترحات عملية، لابد من التأكيد على أن مشكلة «التوزيع الخارجى» غير منفصلة عن «نمط الإنتاج السينمائى المحلى» وتوزيعه الداخلى، لذا يلزم التعرف - أولاً - على هذا «النمط»، ثم التعرف - ثانياً - على حجم ومساحة «التوزيع الخارجى» المحلى ومشاركته.

نمط الإنتاج والتوزيع المسائد فى السينما المصرية

لقد اعتمد تمويل إنتاج الفيلم السينمائى فى مصر بطول تاريخه على نمط أساسى واحد، قلما كانت تشذ عنه بعض الحالات الاستثنائية، وهو نمط تمويل إنتاج الفيلم بقرض «التوزيع المسبق»، إذ يكفى أن يمتلك المنتج للفيلم ما يقدر بحوالى ١/٢ إلى ١/٣ الميزانية التقديرية لفيلمه كى يمكنه بدء العمل فى تنفيذه، وبالخطوات المسبقة فى ذلك واحدة فى معظم الحالات، فما أن يتم التوفر على سيناريو مكتوب ويكون ذلك مولكها

للاتفاق عليه مع أحد النجوم أو الجماعات، حتى يبدأ المنتج بالاتباط المالى مع أحد موزعى الأفلام بناء على عقود موقعة مع المخرج والسيناريست والممثلين الرئيسيين، والذين لم يدفع لهم المنتج إلا القسط الأول بمثابة مايسمى «العمولة»، حيث يكون ذلك كافيًا لأن يدفع له الموزع بدوره القسط الأول سداداً للاتفاق الذى يتم بإحدى طريقتين:

أولاً: أن يكون القسط جزءاً من ثمن «بيع قطعى» للفيلم بحيث تكون ملكية نسوقه وعائده بالكامل إلى الموزع بمجرد خروج نسخة الفيلم من الأرشيف للفيلم من العمل وموافقة الرقابة عليها.

ثانياً: أن يكون القسط جزءاً من قرض مبدئ يتم الاتفاق على حجمه، وهو ما سوف يستقطعه الموزع من إيرادات الفيلم بعد بدء عرضه، دون أن يحق للمنتج أى شيء منها قبل استرداد قيمة القرض أولاً.

وعادة ما يتم دفع القسط الأول من الموزع إلى المنتج بعد الانتهاء من الأسبوع الأول للتصوير حيث يكون قد أثبت جدية المشروع، ليحوالى تسليمه الأقساط التالية فى نهاية كل أسبوع من التصوير، وربما تكون ثمة أقساط أخرى مع مراحل تشطيب الفيلم حتى خروج النسخة النهائية للعرض من العمل، وعليه فإن هذا النمط فى العلاقة المالية بين المنتج والموزع قد استتبع ظواهر عديدة بطول تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى، لنل من أهمها:

١ - هيمنة الموزع السينمائى (الداخلى والخارجى) على مقدرات السينما المصرية، فى مقابل ضعف المنتج السينمائى سواء أكان فرداً أو شركة وهو ضعف يتمثل عادة فى عدم القدرة على التحكم فى سعر بيع الفيلم أو نسبة المشاركة فى إيرادات الفيلم، بما يحرم هذا المنتج من القدرة على تراكب أرباحه على المدى الطويل، وإن كان لا يصاب بالخسارة فى العادة إلا ما كان يستمر فى مزاوله إنتاج الأفلام مدة بعد أخرى، بينما فى المقابل تزايد أرباح الموزع وتتراكم دون

أدنى نسبة تذكر من حيث المخاطر المالية، ومن ثم تتزايد دائما هيئته على مجمل الصناعة السينمائية في مصر.

٢ - استئصال اعتماد اقتصاديات إنتاج الفيلم المصري على نظام اللجوء «المخبين» باشتراطات الموزعين، بحيث يصعب - حتى في ظل الاعتراف بمحمية هذا النظام - طرح نجوم جدد إلا كلما بدأت تظهر نوبات الأففل التجاري المسحكم لكل حالة من حالات هؤلاء اللجوء «المخبين» وعادة ما تكون محاولات استعراضهم بجدد محاولات شاقة متعذرة لا يقدم الموزع على المخاطرة بها، تاركاً أمرها لحالات الإنتاج الضامر الذي هو بحكم نمطية العلاقة مع التوزيع، إنتاج محكوم على أمره من الموزع السينمائي.

٣ - ترسخ الطبيعة المضادة لاكتتمال التفكير الرأسمالي المقيس لدى المنتج السينمائي المصري وهي التعملة في مبدأ الكسب المضاعف السريع، مع التضحية والخصاض عن إمكانية تحقيق الكسب الأكبر بكثير جداً على مدى أطول، والتنازل عنه للموزع الخارجي، مثلاً نجد ذلك في تفصيل بيع الفيلم بسعر قطعي «مبتذل» دونما صبر على توزيعه في كل بلد على حدة (بالنسبة المشاركة)، ومثلما نجد التهاوت على الإنتاج بالمقارنة لمجرد التمكن من اختصار مبلغ ضئيل من الكلفة ويكون هو الهدف الربحي الوحيد. دونما نظر إلى مستوى فني أو استهداف جماهيري للأعمال بالمبادئ النهائية للأرباح... إلخ، ويؤثر - ترسخ مبدأ الكسب المضاعف السريع - بالسلب على جميع الشروط اللازمة لتوفر القوة الرأسمالية للسينما المصرية كصناعة وتجارة، حيث يتمكن هذا المبدأ في تجسيد ظواهر عديدة، منها:

أ - عدم وجود وحدة حقيقية أو رابطة فعلية بين منتجي السينما المصرية، وعلى سبيل المثال كلما تمت محاولة لتحقيق هذه الرابطة بالاتفاق على حد أدنى سعر بيع الفيلم المصري وجدنا رواد مبدأ الكسب

السينما والاقتصاد

ولقد لعبت اللغة العربية دورها في توزيع الفيلم المصري، منذ نطقه خاصة، ومن ثم غدت له أسواق عرضه المحددة في هذه البلدان وأصبح لتحقيق ذلك أصراف وتقاليده تجري على أساسها كافة الارتباطات بين الموزعين والمخجنين المصريين، ولكن أيضاً في ذات إطار نمط الإنتاج والتوزيع الذي سبق رسمه مما جعل المنتج المصري يغفل أو يخسر ما يتم تهريبه من أسواق فرعية، بل وخفية، لا تكون ضمن ارتباطات المنتج مع موزعه، لكن هذا أمر متعلق بالعلاقة بين الشريكين الخصمين في العملية: المنتج والموزع، أما مردود العملية في ذاتها وفي مجملها من الناحية الاقتصادية فقد اتسم دائماً بأعلى درجات النجاح وإلا ما كان يمكن استمرار هذه الصناعة بطول هذا التاريخ ورغم عديد مما كان يقال إنه اختلافات، أو أزمات، وعلى ما ينكر، جورج سادول فإنه «وإن كانت فترة ما بعد الحرب مباشرة (العالمية الثانية) قد اتسمت بأزمة قصيرة، فإن السينما التجارية المصرية رسخت مواقعها في السوق العربية والإسلامية الراسخة التي تمتد من دكا إلى جاكرتا، وكذلك في البلدان ذات الجاهلية الكبيرة، باعتبار أن مليوني عربي كانوا يعمان حينذاك في الأمريكتين، وعلى الأخص الجفريقية، وأكثر من ثلثمائة ألف في فرنسا، وقامت في تلك البلدان الغربية ببيع عشرات من دور السينما مكرسة للأفلام المصرية وحدها» بل أيضاً، بلغت حظوة الأفلام المناقلة بالترقية لدى الجمهور في بعض البلدان مبلغاً ضاعف أحياناً من قيمة تذكره الدخول بالقياس للأفلام الأمريكية، وأبقى على العرض مدة تزيد عليها بثمانية أضعاف أو عشرة.

هذا إلا أن التاريخ لمظاهرة هذا النجاح في المردود الاقتصادي من التوزيع الخارجي لا بد أن تكون له وقفة مع بدء السجلات في مصر حيث إعلان القرارات الاشتراكية وتطور الخلافات السياسية مع بعض البلدان

المتداول السريع وقد خذلوا الاتفاق عند أول منعطف يفتح لأى منهم فرصة البيع بأحط الأسعار التي لا يصدقها عقل، وبما يجبر الهالقين - ويصيب ترسخ ذات المبدأ - على التهاوت للبيع بأبسط منه... وهكذا..

ب - تنشى ظاهرة التناقض بين المطالبية بأن ترفع الدولة يدها عن السينما لصالح القطاع الخاص، وبين مطالبة الدولة (دائماً) بحل أزمة السينما بالدعم، دونما طرح صيغة عملية تحقق للمطالبين المتناقضين، لأن الهدف الأكثر وضوحاً هو الكسب السريع، وليس مهماً تحقيقه بدم أو بعملية إنتاجية سريعة.

حجم ومساحة التوزيع الخارجي ومشاكله

إن المنطق الأساسي الذي يحكم حجم ومساحة لتشار الفيلم المصري ومن ثم حركة توزيعه هو للعالم الناطق باللغة العربية، كما يفضل جورج سادول أن يسميه بدلاً من «العالم العربي»، وذلك للإشارة إلى ما يقرب من مليار ذوى قوميات مختلفة، ولكنهم مرتبطون من دكا حتى جاكرتا بثقافة مشتركة، أما عقل الانتشار الرئيسي للغة المنطوقة بالعربية فهو أفريقيا الشمالية والشرق الأوسط، حيث المركز الثقافي لهذه البلدان وهو للقاهرة قد أصبح بعد عام ١٩٤٠ عاصمتها السينمائية على ما يقره سادول.

السبعينيات هي لبنان وسوريا والأردن والعراق في حين كانت السعودية والكويت ومنطقة الخليج أسواقاً هامشية.

أما خلال الثمانينيات حتى الآن مع ظهور وانتشار الفيديو كاسيت، فقد أصبحت السعودية والكويت ومنطقة الخليج هي الركائز الأساسية لإيرادات الفيلم المصري من التوزيع الخارجي، بينما تراجع لبنان بسبب الحرب الأهلية واختفت سوريا بسبب المقاطعة.

فيمسا على موقف الأسواق التقليدية للفيلم المصري في الوقت الحاضر:

١. المملكة السعودية: هي الدعامة الأساسية لإيرادات أي فيلم من الخارج وتأتي في المرتبة الأولى... وتقتصر للتصدير إليها لأغراض العرض التلفزيوني والفيديو كاسيت.

٢. الكويت والخليج العربي: وهي الركيزة الثانية من حيث العائد التسويقي والتصدير لأغراض العرض التلفزيوني والفيديو كاسيت بالمنطقة كلها وبضفاف الاستغلال السينمائي للكويت فقط.

٣. سوريا: ظلت متوقفة عن استيراد الأفلام المصرية بسبب الظروف السياسية ثم نشطت ابتداء من أواخر عام ١٩٩١، وتحسّر مؤسسة السينما السورية استيراد الأفلام لكن لازال العائد ضعيفاً بسبب تكمش الطلب، ويزداد الطلب على الأفلام المصرية كأثر لعقد اللقاءات الرسمية والمناسبات الميمانية فقط.

٤. لبنان: يشهد نمواً مستمراً في الطلب على الأفلام المصرية منذ إعادة فتح السوق بعد انتهاء الحرب الأهلية في عام ١٩٩١ وذلك بالصيغة تكافؤ أوجه الاستغلال.

٥. الأردن: تعتبر من الأسواق المستقرة حالياً، حجم الطلب يشابه حجم الطلب من لبنان.

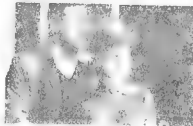
العربية مما كان له أثره في تراجع مساهمة التوزيع باستثناء ظاهرة متجربة متحلة في تهريب نسخ من الأفلام ١٦ مم والتي لم تكن تمثل أسعارها إلا درجة الإنقاذ من حافة الخسائر، وظل عنصر العلاقات السياسية يلعب دوره هذا، إذ حتى عندما كان يحمل مع إحدى البلدان تكون ظروف التوزيع فيها قد اختلفت، مما جعل خريطة التوزيع ذاتها تختلف، رغم أن الطلب الجماهيري نفسه يزداد على الفيلم المصري، الأمر الذي يخلق ظواهر جديدة كالتهريب، خاصة على أجهزة الفيديو، وهو ما يعاني منه المنتج المصري، بل في أحيان كثيرة يكون ذلك من أسباب معاناة الموزع نفسه، وكان لا بد إزاء ذلك من دور للدولة في حماية هذه الصناعة تمثل في صديد من التشريعات وقروض الإجراءات المتعلقة بالعرض على لجان تقييم الأسعار والحصول على تصاريح التصدير من الإدارة العامة للاستيراد والتصدير، وكذلك الرقابة على المصنفات الفنية للحصول على تصاريح صلاحية المصنف، ثم للجماهير لاستيفاء الإجراءات والرسوم الجمركية، وقبل كل ذلك العرض على غرفة صناعة السينما للحصول على الشهادات الدالة على حقوق الملكية.

أما ورصد الواقع الزاهن، كان لابد من تصحيحه خلال المنفذ الفعلي للتصدير هذه الأفلام المصرية، ألا وهو الإدارة العامة للاستيراد والتصدير التابعة للمركز القومي للسينما، وقد جأنا للتدوير المنصب على رصد الموقف فيما يتعلق بتصدير الأفلام المصرية وأسواقها في الخارج حتى تاريخ التقرير في ١١/٨/١٩٩٣ الذي يشور في هذا الصدد إلى ما يلي:

الأسواق التقليدية

لا تزال المنطقة العربية هي الأسواق الأساسية للفيلم المصري، وهي تتأثر بشدة بالفتنات السياسية، كما أن تربيها الهرمي من حيث أهمية المتحصل منها يختلف من فترة زمنية لأخرى، فلي سبيل المثال كانت الأسواق الرئيسية للفيلم المصري خلال حقبة

نقلة من فيلم (الزمار) السطع جابر (تفريق للنفن) واستطاعه لرميم (محسة ترفيق).



- مشهد من فيلم "لا وقت للعب" يجمع بين فنان حمامة ورشدي أباطة

٦ - شمال أفريقيا (تونس - الجزائر - المغرب) :

ظل اختراق سوقها صعبا بسبب منافسة الأفلام الأوروبية والفرنسية وكذلك الهندية للقيم المصرية ولكن اعتباراً من العام ١٩٨٧- بدأ الطلب يزداد على الأفلام المصرية للعرض التلفزيوني والتلفيدي كاسيت وأحياناً للعروض السينمائية في تونس فقط.

٧ - اليمن : ظلت سوقاً هامشية منذ زمن طويل - والعائد من التصدير ضئيل للغاية، كما أن هذه السوق لا تستوعب إلا أفلام الحركة والكوميدي فقط نظراً لعدم تطلب الجمهور هناك للأفلام ذات المستوى العالي.

٨ - العراق : سوق مخلفة منذ حرب الخليج.

٩ - السودان : متروك عن استيراد الأفلام المصرية بصورة رسمية بسبب تعطل ترفيع الاتفاق التجاري بين البلدين، خاصة أن سداد قيمة وارداتها يتم عن طريق اتفاقات الدفع بين البلدين.

١٠ - ليبيا : سوق مخلفة منذ المقاطعة ١٩٧٨، وما زالت حتى الآن رغم الانفتاح السياسي.

السينما والإقتصاد

تم إلغائه بقرار اللجنة بجلساتها بتاريخ ١٩٩٣/١/٥ م.

وهذه الأسواق تطلب أفلاماً للاستغلال للتلفيدي كاسيت وتضرب إليها شرائط الفيديو بالطرق غير القانونية لعدم وجود حماية دولية للمصنفات على حقوق أصحاب الأفلام المصرية، لذلك فالعائد ضئيل جداً، ذلك رغم انضمام مصر إلى اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية بالقرار الجمهوري رقم ٥٩١ لسنة ١٩٧٦، ويعيب المنتجون والموزعون المصريين أنهم لم يجمعوا بعد على ضرورة تكوين جهاز أو مكتب أو اتحاد عام يمكن أن يحقق المصافاة على مصنفاتهم في الخارج.

بالإضافة إلى الدور الذي تقوم به غرفة صناعة السينما في حماية الفيلم المصري.

نظرة على أرقام التصدير المخلفة

جدول رقم (١)

العائد من تصدير الأفلام المصرية عن الأعوام الستة الماضية لجميع أوجه الاستغلال السينمائي، التلفزيوني، التلفيدي كاسيت، وذلك لقطاع السينمائي بمصر (ق.ع - قطاع خاص).

وهي جميع أنحاء العالم خارج المنطقة العربية، وهي أسواق ليست منتظمة وتقوم على متطلبات مغلفة لأفلام مصرية محددة لها تاريخ أو نالت إعلاءً محدياً منها الأمريكيين وأوروبا وإستراليا، والنهـد لا تحبـر سوقاً للفيلم المصري ولكن ما يتم تصديره هو فيلم مصري مقابل استيراد كل فيلم هندي تطبيقاً للقرار الوزاري رقم ١١١ لسنة ١٩٨٧ المنفذ للقانون ١٣ لسنة ١٩٧١ وهذا للنص قد

نشاط الأفلام المصرية المصدرة إلى الخارج ستة سنوات اعتباراً من عام ١٩٨٨

جدول رقم (١)

| السنة | نسخ ٣٥ مم للاستغلال السينمائي | تلفزيوني وكافة طرق الاستغلال | شرائط فيديو للاستغلال | قيمة الصادرات | عملات أخرى |
|-------|-------------------------------|------------------------------|-----------------------|---------------|------------|
| ١٩٨٨ | ٤٠٣ | ٧٨٧ | ٣٢٢٠٠٠٢ | ٨١٢٠٠ | |
| ١٩٨٩ | ٢٩٨ | ١٥٢٣ | ٤٠٧٩٥٢٠ | ٣٥٠٠٠ | |
| ١٩٩٠ | ١٨٥ | ٩١٢ | ٣٩١٠٤٥١ | ٥٠٠٠٠ | |
| ١٩٩١ | ١٤٩ | ١٥٥٩ | ٤٥٤١٦٢٠ | ٥٠٠٠٠ | |
| ١٩٩٢ | ١٩١ | ١٨٨٨ | ٦٢٨٩٦٩٨ | ٢٥٠٠٠ | |
| ١٩٩٣ | ١٤٦ | ١٨٠٦ | ٤٠٨١٧٥٨ | — | |

يلاحظ تأثر الإيراد بالتغيرات السياسية بالمخلفة خاصة فترة ما بعد حرب الخليج

معلومات الإيراد لبعض المناطق متصورة
الإيراد التالى للقيم من الخارج

| النسبة | المناطق |
|---|---|
| من ١٠ إلى ١٥ ٪ | السعودية |
| من ٢٠ إلى ٢٥ ٪ | الكويت والخليج |
| من ٦ إلى ٨ ٪ | شمال أفريقيا (تونس/ الجزائر/ المغرب) |
| من ٣ إلى ٥ ٪ | عند واليمن |
| من ٢ إلى ٤ ٪ | أمريكا وأوروبا |
| تتراوح متوسطات كل منها ما بين ١٠ ٪ إلى ٧ ٪ | بقية المناطق العربية (كسوريا ولبنان والأردن) |
| من المجموع التالى | |

من الصعب يتضح ارتفاع المبالغ من
السعودية والنفط المبالغ من بعض
المناطق العربية الأخرى كما أن مؤشر
العمود للأسعار بلى جدا وأحيانا تنجم
كما يوضح متوسط أمريكا وأوروبا مثالا
المالدي منها بالنسبة لسوقها الكبيرة، ولورد
فيما إلى الأرقام المحققة من تصدير الأفلام
خلال العام ١٩٩١ (جدول رقم ٢).

أسواق مستعدثة لتلقها الحماية:

وتتمثل هذه الأسواق فى التصدير للث
عبر القدرات التنافسية والأفلام الصناعية
والكابات المشفرة وغير المشفرة، وهى مورد
جديد لجميع الأفلام المصرية القديمة
والعديدة، ولكن التعامل مع هذه الأسواق
المالية ينقصه التكنل فى الاتصالات،
وكذلك تنسيق وحماية وصول الفيلم بشكل
قانونى ويعادل مجز، وهو ما يصعب تحقيقه
بشكل عاجل، لأن هذه الأسواق لاتزال بعيدة
عن مظار الرصد الدارس لأرقامها أو ما يشأ
عنها من ظواهر مؤثرة على ظروف كل من
الإنتاج والتوزيع السينمائى المصرى،
باستثناء ما يثار بالمناقشات التى تتوقع منها
أثارا ضارة حتى على الأسواق الحقيقية
الحالية للفيلم المصرى، خاصة وقد بدأ
البعض يلمس بعضها فيما يتعلق بسوق
التلفزيون.

استخلاص مميزات التخطيط فى حل مشكلة التصور من سيطرة الموزع الخارجى

فى انتهاء الحل للتصور من سيطرة
الموزع الخارجى، وبناء على ما سبق، تبرز
لتفكير فى أى تخطيط، الاعتبارات التالية:

١ - أنه رغم طول الاجتهادات المتتالية
فى البحث عن حل لأزمة صناعة السينما
المصرية عامة، فلا مفر من التخطيط للحل
الأول فى اتجاه توسيع رقعة دور المرض
السينمائى فى شتى أنحاء جمهورية مصر
العربية، كحل أساسى لا يهمل له، يستهدف
زيادة دخل الفيلم المصرى من التوزيع
الدخلى، بما من شأنه منح المنتج قوة لتحكم
فى أسعار البيع الخارجى طالما أنه يمتلك
الضمان لاستعادة رأسماله مع الهامش
الربحى الأدنى من هذه الخريطة الداخلية،
ولابد من طرح مشكلة البحث عن صيغ
لتحقيق هذا الهدف، عبر تشجيع الاستثمار
فى نشر دور المرض السينمائى، وهجر
القوانين اللازمة أو بالذم، أو للحصول من
الدولة والتسويق مع وزارات الإسكان
والتصوير والحكم المسمى... إلخ.

٢ - أن إنتاج مسالك جديدة وجريئة
(مثل التخطيط لتجربة الدوبلاج الأجنبى
المقترحة هنا) للعمل الجاد على فتح أسواق
جديدة - كانت مفتقدة - للفيلم المصرى
وتنظيم التعامل مع هذه الأسواق، هو الوجه
المقابل فى لكتمال الأمل لحل الأزمة، وفى
هذا الصدد يجب تضامر كافة الأجهزة
التصيرية للسينما بحماية صناعة السينما، دون
تقاص من أحد الأطراف، فمسئولية غرة
صناعة السينما أساسية، مغلما هى ذاتها
مسئولية الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة، أو
ممثلة فى وزارة الاقتصاد والتجارة
الخارجية... إلخ، فإزاء مخفورات العصر
ومستودعته، لابد من إنتاج المسالك الجديدة،
ولابد أيضا من التضامر.

٣ - أنه لابد من أن تشمل الدولة مساحل
سيطرة الموزع الخارجى من حيث لرمسة

القرض المصوب للمنتج فى إطار النمط
الإنتاجى السائد نفسه وبأذى يصعب تعديله أو
دفع عجلة الإنتاج فى القطاع الخاص بدوره،
وتلك بإيجاد رضاء مالى لهذا الإقراض مع
الصيغة اللازمة لتنظيمه بحيث يضمن
عودته ثانية لحزنة الدولة دون خسائر من
ناحية، كما يمنع مساحة سماح المنتج يكون
من شأنها تمكينه من امتلاك قوته فى التحكم
بأسعار البيع الخارجى من ناحية أخرى،
ويمكن أن تتعدد الصيغ بتخصيص رضاء
مالى تأسيسى لهذا الفرض بحيث يتم
التخطيط العلمى للحفاظ عليه خلال كل
مراحل دورته، كذلك يمكن إنتاج صيغ
جديدة للإقراض يكون من شأنها توسيع
رقعة القرض الإنتاجية ورفع المستوى العلمى
للفيلم المصرى، كأن تبنى الدولة (وزارة
الثقافة) فكرة مفادها أن القبولين والدالين
للمتممين لإنتاج سيناريو مقرب الفيلم مجاز
رقابيا بمكهم تكوين شركة موقوفة لإنتاج هذا
الفيلم داخل إطار أشمل (ينبع وزارة الثقافة)
ويكونون شركاء فيها بنسبة أجر كل منهم،
ولا يتم إقراضهم وإنما تدخل وزارة الثقافة
شركة لهم بما لديهم من صيغيات
(سندويشات) وأرباحها وأرباحهم تقسم وفقا
لهذه النسب.

٤ - أنه عدد شروعات الدولة للاضطلاع
بالإسهام فى حل أزمة صناعة السينما
المصرية، فإن الممارسة الإدارية يجب أن
تضع قيد الاعتبار أن صيغة القطاع العام -
ولأسباب معروفة ولا جدوى هنا من تكرار
بيانها - أصبحت شغل اليوم إلهارا لأى هدف
تتمرى فى الانتهاء المنشود، كذلك وبالمقابل،
فإن لتسابع الدولة من مجال السينما هو
أيضا مخاطرة بمستقبل صناعة هى ثقافية
حيث تتمررض لاحتمالات تصفيتها، بما
يتعارض ومسئولية الدولة فى حماية مكسب
تراثى متركب لصالح هذا المجتمع حضاريا
وثقافيا واقتصاديا وسياسيا، من ثم فلابد من
وجود صيغة لسيطرة الدولة من ناحية، ولكن
بقوانين ولوائح تمنح حرية الحركة والتنمية

المستخلص

والاقتضاء

في حالة إقرار المشروع للتنفيذ يتم البدء من جانب وزارة الثقافة وفقاً لما يلي:

أولاً - يتم اعتماد وتطوير الإدارة العامة للتصديق والاستيراد بالمركز القومي للسينما من حيث تمثيلها بالأفراد والإمكانيات الكافية لتحقيق المشروع على الوجه الأمثل، لتكون الإدارة التنفيذية المدونة بتدقيق ومحاكاة كل ما يتعلق بخبرات العمل بالمشروع.

ثانياً - يتم التنسيق من خلال وزارتي الخارجية والاقتصاد والتجارة الخارجية مع المسؤولين التجاريين والمقاصل التجاريين بسفارات مصر في الخارج وكذا الأفراد والشركات لإجراء الاتصال والاتفاق مع الجهات أو الهيئات أو الشركات وكذا الأفراد الذين يمكنهم القيام بترخيص وعرض الفيلم المصري للمدبلج في دور العرض السينمائي للدولة الأجنبية وفقاً لأعراف هذه الدولة وقوانينها ومع طرح كافة التسهيلات التشجيعية بما في ذلك سعر بيع الفيلم أو النسبة المشاركة في إيرادات العروض، دون أن يمثل ذلك خسارة فيما تم تكلفته لعمل الدبلج.

ثالثاً - يتم التنسيق مع غرفة صناعة السينما ومع صندوق التنمية الثقافية لتحقيق المشروع على مرحلتين، تكون الأولى تجريبية محدودة وتقوم على أساس تشجيعي، بينما تقوم الثانية على ترسيخ الأسواق وأعراف التعامل معها بتوسع، وفقاً لمبادئ عملية لكل من المرحلتين:

في المرحلة الأولى:

١ - تحديد مجموعة من الدول (عشر مثلاً) مما لا يجرى فيها أي توزيع للفيلم المصري وتطبيق عليها مواصفات الحياة الاجتماعية المقابلة مع الحياة المصرية في أنشطة الأفلام المصرية.

٢ - اختيار مجموعة من الأفلام المصرية التي تصلح لإجراء هذه المرحلة الأولى في مجموعة الدول المقترحة لعمل الدبلج بانتهاء، مع تحديد اسم فيلم لكل منها (ولا

التجارين المصريين في بلاد هذه الأسواق الجديدة، مع مراعاة اعتبارات:

أ - أن إشراكهم يتم مرحلياً لتنسيق التنفيذ إلى جهات أو أفراد أو شركات أو مجموعات... إلخ ويكون من شأن الارتباط بأي منها إجراء العملية التسويقية للفيلم للمدبلج.

ب - أن التحرك المرحلي يقتضي العمل بمبدأ الأسعار التشجيعية التي قد لا تمثل في مرحلتها الأولى عائداً ربحياً مالياً، وإنما تمثل عائداً ربحياً موزعاً لصالح العملية التسويقية برمتها في المستقبل القريب والبعيد من خلال فتح الباب للطلب المتوقع تزايد.

٣ - الأركان الثلاثة لتحقيق المشروع هي أربعة:

- وزارة الثقافة.

- المركز القومي للسينما.

- صندوق التنمية الثقافية.

- غرفة صناعة السينما.

المنتجون / الموزعون

- وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية.

الممثلون التجاريين بالخارج

- وزارة الخارجية.

المقاصل التجاريين بالخارج.

المراحل والخطوات العملية لتطبيق المشروع

من ناحية أخرى، والبال الإشراف على ذلك هو ما يحاسب في "البرصحات ذات الطابع الخاص، التي يحرص عليها قانون الجامعات، ومنهجها للمستشفيات التابعة لكليات الطب والمملوكة للدولة في الوقت نفسه، إلا أنها تتمتع بإمكانية الإبداع الإنشائي والتمويل في تسييرها وتحقيق الهدف منها.

أخيراً - نموذج مشروع باقتراح للدول الأجنبية لتفتح أسواق جديدة للفيلم المصري

تزم هذه الورقة أن السطور، لفتحاً في هذا النموذج، إنما يمثل توجهاً طموحاً، ولكنه يتم بمكانية التطبيق بسبب تعامله مع معطيات الواقع التي لا ترفض إبداع صانع جديدة مبادات تتم من خلالها، وتتمثل السيف المقتربة هذا في العمل عبر ثلاثة اتجاهات لمشروع واحد.

١ - اقتحام تجربة عمل الدبلج للأفلام المصرية المغفرة للتسويق الجديد، بالغات الأجنبية للبلاد التي يتم تصديرها لتصل أسواقاً جديدة كانت مغفلة حتى الآن على أن تكون حياة شعوبها والجامعين المشاهدة فيها متممة بالقرب مع الحياة المصرية المعالجة في موضوعات ومشاهد هذه الأفلام، أي بما من شأنه تحقيق القبول الجماهيري لما تنطق به الشخصيات وكذا تصرفاتها (من أسئلة ذلك: ولايات الهند - باكستان - وعديد من بلاد جنوب شرق آسيا... تركيا... إلخ) وهذه التجربة سوابق ناجحة جداً ولكنها لم تكن بأيدى المصريين، وذلك عندما كان يمثل اختيار فيلم مصري ليوحه للاتحاد السوفيتي (السابق) حلاً لدى أي منتج سينمائي مصري، ذلك أن السعر كان يشمل عرضه في جميع جمهوريات الاتحاد، وهو ما كان يلقي نجاحاً رائعاً لدى جماهير كل منها بسبب الدبلج الذي كان يتم في الاستوديوهات السوفيتية، وكذلك كان الأمر بشكل أكثر محدودية فيما يتعلق بالصين.

٢ - إشراك عنصر جديد على عملية التوزيع الخارجي، وهو المقاصل والممثلون

المرحلة الثانية:

ويبدأ بناء على الدراسات والإحصائيات التي تقدم وتشرح تجربة المرحلة الأولى وتشكل دراسة جدوى لها، (اقتصادية وثقافية معاً) حيث يتم:

١ - إقرار مجموعة الدول التي تستمر فيها عملية التسويق للدولاج، ويتم اتخاذ جميع الخطوات السابقة لتكرار للدولاج في فيلم آخر أو أكثر وفقاً لما تشير إليه الدراسات.

٢ - يمكن وفقاً لما تنتهي إليه الآراء التخديرية إجراء رفع تدريجي للأسعار التشجيعية.

٣ - اختيار مجموعة أخرى من الدول الأجنبية لبدء التجربة من خلالها على غرار ما يتم في مجموعة المرحلة الأولى بنفس مبدئية السعر التشجيعي.

وعبر هذه النقاط نكون قد اقتصرنا الخطوات العملية التي نطرحها للنقاش بهدف الإجراء تعديل سواء بالإضافة أو بالحد، آمين أن يجرى ذلك عبر معلى التخصص السيماني والهيئات المعنية بالتنفيذ، مثل لجنة السيمانا بالمجلس الأعلى للثقافة، ومجلس إدارة غرفة صناعة السينما، ومجلس إدارة صندوق التنمية الثقافية، ومجلس الإدارة لمخصص فيما يتعلق بقطاع الأعمال السيماني، ومجلس إدارة نقابة المهن السيمانية، بالإضافة إلى رئيس ومعلمي المركز القومي للسينما، وعلى أن يتم تجاوز المناقشة إلى اتخاذ القرارات العملية في ضوء جميع الملحوظات، وأن يتم تجاوز المواجهة بين أصحاب المصلحة المتضادة فيما ينتج عن مقترحات عملية ستكون حاسمة لاشك في التأثير على هذه المصالح. ■

تستغرق سنة معينة لإنتاج الفيلم، كما لا يشترط أن تكون فرصة دبلجة أى فيلم مقصورة على بلد واحد).

٣ - يلزم الحصول على ارتباط قانوني بين صاحب الحق في توزيع الفيلم وبين وزارة الثقافة (ممثلة في كل من صندوق التنمية الثقافية والمركز القومي للسينما) ويتضمن ما يلي:

- توكيل غرفة صناعة السينما لتكون ممثلة لصاحب الفيلم لدى وزارة الثقافة فيما يتعلق بغلنامه الذي تم اختياره للمرحلة الأولى في فتح أسواق جديدة.

- يلتزم صاحب الفيلم بتقديم كافة أشرطة نسخة العمل وأشرطة الصوت (فترناشيوال) اللازمة للمركز من عمل الدولاج لفيلمه.

- تفوض وزارة الثقافة بعمل الاتفاقات اللازمة لعمل الدولاج لفيلمه بلسة الدولة التسويقية الجديدة، على أن يقوم صندوق التنمية الثقافية بتغطية التكلفة اللازمة لذلك حتى طبع نسخة أو نسخ للمعرض بلسة الدولاج الجديدة، وسواء تم ذلك بالداخل أو بالخارج وفقاً لكل حالة.

- مرافقة صاحب الفيلم على خصم تكلفة الدولاج أولاً بأول من أى إيرادات تتم نتيجة لتسويق النسخة المدبلجة.

- مرافقة صاحب الفيلم على أن يتم التسويق بأسعار تشجيعية هدفها فتح الأسواق الجديدة للفيلم المصري.

- الاتفاق على نسبة التوزيع التي تؤول إلى وزارة الثقافة ويسترشد فيها بالأعراف السائدة في الأسواق التقليدية للتوزيع.

الزوجة الثانية

ماهى السينما؟

القطعة المفاتيح السينمائية في مصر

[١٩٦٣ - ١٩٧٢]

محاولة لقراءة الموضوعية

على أبو شادي

كاتب وثائق سينمائي مصري
مدير الرقابة على المصنفات للفنية

قأعتقد أنه ليس من الزايمة الدفاع عما شاب تجربة القطاع العام السينمائي في مصر- التي استمرت تسع سنوات (١٩٦٣ - ١٩٧١) - من أخطاء واعتبار التجربة حقاً لا يداخلها باطل، فهي في نظر أنصارها تمثل أغلى تجارب العالم الثالث في هذا المجال، وأنها أثمرت خلال عمرها القصير ما لم تجزئه السينما خلال سنواتها الخمس والثلاثين السابقة (١٩٢٧ - ١٩٦٢) .. وأن حصاد القطاع العام قدنياً وفكرياً يفوق كل ما سبقه، وأنه فتح آفاقاً جديدة للسينمائيين المصريين واحتضن المواهب الجديدة من خريجي المعهد العالي للسينما، أو من خارجه، ووفر قرض للعمل لعشرات المخرجين الجادين ولآلاف العاملين في صناعة السينما واستقطب كل القوى الثورية في السينما المصرية التي وجدت فيه بدورها (إطاراً وقاعدة أمنية لإنتاج سينما نظيفة، جادة المضمون والهدف - تسهم - بفاعلية، في إشاعة الوعي الوطني والقومي والاجتماعي لدى أوساط الجماهير عاملاً على إبعادها عن السينما التقليدية المثقلة، .. كما أن النتائج الثقافية لا تصيب عادة بمقواس الربح والخسارة، فضلاً عن تشجيعهم في أرقام الخسائر التي أعلنتها الأجهزة الرقابية واستندت إليها الدولة - دولة السبعينيات .. في تصفية القطاع العام.

وعلى الجانب الآخر، فإنه ليس من الإنصاف إمالة الذراب على التجربة بكاملها وتشويهها واعتبارها كارثة لم تحقق سوى الخسائر والخراب، وسينما لا تقل تخلفاً عن سينما القطاع الخاص الاستهلاكية، السائدة للفاشدة .. وأن هذا القطاع قد قام منذ البداية على «أس رخصه»، بدون خطة واضحة، وتنظيم جاد وأن تطوره كلف الدولة ما يقرب من ثمانية ملايين جنيه!!

الفريق الأول يدعم موقفه بأن يدفع إلى المقدمة بفيلم (للمرمية) لشادي عبيد السلام ومجموعة الأفلام التي أنتجها القطاع العام لكبار المخرجين: صلاح أبو سيف (القاهرة ٣٠ - الزوجة الثانية - القضية ٦٨ - فجر الإسلام)، وكمال الشيخ (الخالكة -

المخربون - الرجل الذي فقد ظله - ميرامار - غروب وشرق)، و«توقيف صانع (التمردون) - يوميات نائب في الأرياف - السيد البلطي»، وحلمى حليم (حكاية من بلدنا) و«بركات (الحرام - ليلة الزفاف - حكاية بنت اسمها مريم) و (الطريق - هارب من الأيام - السمان والغريف - الشحات - اللثام) لحسان الدين مصطفى و (بين التصرين وقصر الشوق) لحسن الإمام، فمثلاً عن أفلام حسين كمال (المتحول - البوسلجي - شيء من الشرف) وصبحي شفيق (النتلاق) وعلى عبد الخالق (أغنية على السمر) ومحمد راضي (الحاجز) و «الجبيل، لخليل شوقي وغيرها.

ويستخرج الفريق الآخر من ملفات القطاع، عديداً من الأعمال «الهائلة» التي تروج لقيم مضادة لأهداف القطاع العام - المعلنة رسمياً - ومنها (الطوة عزيزة وبنت بدوية) ودلال المصرية) لحسن الإمام، و«من أجل حلفي وكر الأشرار) لحسن الصفي، ومجموعة أفلام بمحمود ذو الفقار التي وصلت إلى عشرة أفلام (الرافقة الصغيرة - أنا وزوجتي والسركتير - الليلة الأخيرة .. وغيرها) مع أفلام نهاري مصطفى (صغيرة على الحب وشباطين الليل وأخطر رجل في العالم) و «ملكة الليل، لحسن رمزي وأفلام حلمي رفلة، ومحمد عبد الجواد، وحسين رضا، وعلى رضا ومحمد كامل حسن .. المحامي.

ربما كانت الزايمة والإنصاف تقتضي موقفاً آخر، يقوم على قراءة التجربة قراءة موضوعية، في ظل سياقها التاريخي، وفي ظل تطورات اهتمام ثورة ٢٣ يوليو بالسينما كوسيط جماهيري، والعلاقة المتغيرة بين السينمائيين ورجال أمن الدولة من الممكرين أو المدبوذين أو الضعفين، ومناقشة التجربة في ضوء الوقائع الرسمية الموثقة التي تؤكد أن القطاع العام مرمر حلتين أساسيتين من ١٩٦٣ - ١٩٦٦ ثم من ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٠ إلى أن تمت تصفيته نهائياً، وأن عديداً من القرارات التي تم اتخاذها داخل هذا القطاع كانت قرارات سياسية،

سيادية، تعارول تأمين فرص العمل وتوفير الحياة الكريمة لثقة من فئات الشعب.

إن تقييم تجربة القطاع العام في السيمنا، بعد ما يزيد عن عشرين عاماً من الإجهاد عليها، وانفاسه بطن الفئران، وظهور شهادة بعض المسؤولين، يقتضي ويحتاج إلى نوع من التدقيق والتدقيق والتدقيق في الأحكام.. بعيداً عن التهورين أو التهوريل.. للزراية أو الصباف.. للصمسا الأمور أو تصفية الحساب، فلتجربة شأن التجارب كلها لها إيجابياتها وسلباتها.. محاسنها ومساوئها. نقاط قوتها، ومكان ضئفها، ونقصانها، مناقشة هادئة، لا تختلط فيها الأرقام، عمداً، بين الثقافي والاقتصادي وبين الأستراتيجي والتكتيكي وبين التسييرات والتدريبات.. بين انتفاع المرحلة الأولى وراثت وحكمة المرحلة الثانية، بين رغبة للثورة في الارتقاء بالعمل للسيمنا، وعدم قدرتها على تحقيق هذا الهدف، بل وهجرها عن بلوغه، وإن نرى العلاقة بين السيمنا والثورة من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧٠ في إطارها الصحيح.

السيمنا والثورة

تطور تاريخ

مرت علاقة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بالسيمنا المصرية خلال الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ بثلاث مراحل أساسية، بدأت بالإرشاد والتشريع والتوجيه ثم الدعم والرعاية والتضمين، والمرحلة الثالثة التي بدأت عام ١٩٦٢ وانتهت عام ١٩٧١ وهي مرحلة القطاع العام، أي إدارة الدولة لمحدد من المرافق السيمنائية وإدارة عمليات الإنتاج والخدمات والتوزيع ودور العرض.

لم تكن ثورة يوليو ثمرها - بدقة - في سرانها الأولى ماذا تريد من السيمنا ولم ير فيها القائد العام محمد نجيب سوى أنها وسيلة من وسائل الحرية والتخفيف (...). عندما نرى استعمالها تهوى بأنفسنا إلى الضميمة ونضع جبلاً من الشباب إلى الهارية.. كما جاء في تصريحه في ١٨ أغسطس ١٩٥٢ الذي استكملة في نوفمبر ١٩٥٢ برسائله عن الفن الذي عدد فيها

مما يرى أن العهد الباكد وأشار إلى أن للثورة لا تستطيع أن تقبل من الفن ومن الشرقيين عليه شيئاً من هذا الذي كان يحدث في الماضي.

لم يكن لدى الدولة كتابها ومفكرها أو مخبرها.. ومن الجائز أنها لم تبحث عن هؤلاء في السيمنا وخاضت الثورة معركتها مع الإقطاع وزجال الأحزاب وضد مؤامرات الإخوان المسلمين وقامت بقمع الانتفاضات العمالية، إضافة إلى معاركها الداخلية. التي وصلت إلى ذروتها في أزمة مارس ١٩٥٤ التي خرج منها عبد الناصر قريباً وترسخت أقدام الثورة، وبدأت وزارة الإرشاد القومي برئاسة فتحي رضوان بتطبيق وجهة نظره الديمقراطية، في أنه لا حل ولا وسيلة، لأن تعمل الدولة الفن في خدمتها، إلا بالتدريج العام، فقط وبدون تدخل.

تدب رجال الثورة، بعد تجربة فيلم مصطفى كامل، الذي أخرجه أحمد بدرخان وصانده الرقابة في الفترة السكونية، وأقرت عنه حكومة الثورة ليعرض بعد أقل من خمسة أشهر من قيامها، تبنت إلى أن هناك قانوناً جائراً للرقابة على المصنفات الفنية صدر في عام ١٩٤٧ في أعقاب للتحركات الجماهيرية للنشيط عام ١٩٤٦ والاضطرابات التي اندلعت لتغطي وجه مصر والإضرابات التي نظمها العمال من مختلف المناطق وكان هذا القانون يقتضي - صديداً - بعدم جواز إظهار منظر الإخلال بالنظام الاجتماعي كالتحريك أو المضطرابات أو الإضرابات، إضافة إلى عثرات التعليمات التي تكبل حرية التعبير وتفرض طرفة من العصار السكم حول موضوعات أهم وسائل الاتصال الجماهيري وأكثرها شعبية وتضمن - ضمناً - عدم المساس بالسلطة أو رموزها.

في عام ١٩٥٥، وبعد أقل من ثلاث سنوات من قيام الثورة ألفت وزارة الإرشاد التعليمات الرقابية المتصلة التي صدرت في فبراير ١٩٤٧ وألغت محلها القانون رقم ٤٣٠ عام ١٩٥٥ الذي أشرف على إصداره شيخ القانونيين المصريين الدكتور عبد الرزاق المنهوري ومازال هو المرجع الأساسي

لعمل الرقابة المصرية حتى الآن.

صدر القانون لينظم العلاقة بين حكومة الثورة وبين السيمنايين، وعلى الرغم من ورود بعض المواد المجحفة التي تمردت وتعرق الحرية - الكلمة - للتعبير إلا أن القانون الجديد في مجمله كان أفضل بكثير جداً من تطلمات ١٩٤٧، على الرغم من التحفظ على مفهوم الرقابة به في الحالين.

وفر القانون الجديد بعض الحرية لتجار السيمنا المصريين لكنهم اعتمدوا على مسرورهم في الفسوف والبهن والبيع وكماذتهم، أثروا السلامة وظلوا يعزفون تلك التلمات الرخوصة - التي برعوا في عزفها سابقاً، وإن بدت بوادر ازدهار اتجاه الواقعية النقدية، عند بعض فنانى السيمنا المهتمين بالتعبير عن الإنسان المصري وأشواقه للعدل والحرية والكرامة الإنسانية، وظهرت أفلام صلاخ أبو سيف (شباب أمرو) للثورة) بعد قانون الرقابة، وإن جاءت أفلامه في عمومها أكثر عمقاً في تناول الواقع وجرة في طرح مشكلاته بعد الثورة والتي كان من حصاها «الرحى»... «ريا وسكينة»، وصرى في عام ١٩٥٥ «درب الشهاب» لتسويق مصالح وقبه «صراع في الوند» ليويس شاهين ويعد «باب للعديد»، و«جميلة» ثم «جولنى مجرم» لمناطف سالم.. وغيرها.

بدأ اهتمام الدولة - للثورة وأخذ شكلاً جدياً، ولمروراً بعد إنشاء مصلحة الفنون عام ١٩٥٥، وبنى رئاستها الأديب الكبير يحيى حكى الذي بدأ تربيته الخصبة في مجال الاتفاقية السيمنائية عام ١٩٥٦ بإنشاء «ندوة الفلم السنار..» التي انفتحت من حديقة قصر صابدين (التنصر الملكى السابق) مكاناً لروحها وبكثات هذه الندوة هي الرحم الذي خرج منه جبل كامل من عناق السيمنا ومفقيها الذين مالوا برون الحياة الثقافية حتى الآن والتي خرجت من مصطفها أيضاً حركة نقد السيمناي الجديد التي تباشرت في جمعية الفلم عام ١٩٦٠ ثم اتخذت شكلها الرسمي والقانوني في عام ١٩٧٢ بتكوين جمعية نقاد السيمنا المصريين.

السينما والثقافة

كان ثروت عكاشة قد تولى مسؤولية وزارة الثقافة أصحباراً من عام ١٩٥٨، ووفقاً لمساهماته الثقافية التي تقوم على إنتاج الثقافة الجادة الهادفة، فقد جاء تركيز وزارته على الجانب الثقافي السينمائي بشكل أساسي، دون اللجوء - على حد تعبيره في مذكراته - «في مضاهة العمل السينمائي» فقد وقف مع دعم فكرة إنشاء جمعية الفيلم وهي جمعية أهلية كما اشتركت المؤسسة في عدد من المهرجانات السينمائية الدولية وأقامت عدداً من أسابيع الفيلم القصير بالفنار وكذا أسابيع للأفلام الأجنبية في مصر.

في عام ١٩٥٨ ووفقاً لأهداف المؤسسة المصرية العامة للسينما، أعاد ثروت عكاشة فكرة «مجمع جوائز للإنتاج السينمائي» والمشتغلين به، التي بدلت عام ١٩٥٥ مع القرار الوزاري رقم ٣٧ عام ١٩٥٥ بإقامة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام المصرية والتي رصد لها مبلغ ٢٥ ألف جنيه والتي تكررت عام ١٩٥٦ دون جوائز مالية فأحجم عنها المهتمون، إلى أن قرر الوزير إعادة المسابقة على أن تشمل الأفلام التي عرّضت في الفترة من مايو ١٩٥٥ حتى أغسطس ١٩٥٨ ورفعت قيمة الجوائز إلى خمسين ألف جنيه.. وفي موسم ١٩٦١/٦٢، ١٩٦٢ أقيمت المسابقة أيضاً وإن استبدلت بالجوائز المادية شراء نسخ من الأفلام التي تقرر في المسابقة، كما نجحت وزارة الثقافة في عام ١٩٦٠ في إقامة المهرجان الثاني للأفلام الأفريقية والآسيوية والذي اشتركت فيه ٣٢ دولة، كما عملت على تشجيع ترجمة الكتب السينمائية التي تتناول المعرفة والتذوق، ولم نشر خمسة وعشرين كتاباً بالتعاون بين المؤسسة المصرية للسينما والمؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

كان تشجيع الدولة/ الثورة للإنتاج لا يقتصر على جوائز المسابقات الدولية فقد قامت المؤسسة بإقراض شركة لوتس فيلم (آسيا) لإنتاج الفيلم التاريخي الكبير «الناصر صلاح الدين»، إخراج يوسف شاهين، وإقراض شركة أفلام رمسيس لتجهيز إنتاج فيلم «وإسلامه».. إخراج أنور ماركين.

إنشاء المؤسسة بإقامة أسابيع للأفلام المصرية بالخارج وأسابيع للأفلام الأجنبية في الداخل كنوع من التبادل الثقافي، وحرص القرار على التنويه بضرورة الاشتراك في مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية.

كان قرار إنشاء هذه المؤسسة يعني بداية تدخل الدولة رسمياً في صناعة السينما وإن ظل التدخل حكومياً في مراحله الأولى بالرعاية والدعم والإقراض والتحويل ثم وضعت المؤسسة خطة متدرجة لإنتاج عدد محدود من الأفلام الروائية التاريخية، من خلال شركة للتصوير والسينما كما أنجحت عدداً من الأفلام للتسجيلية من بينها الفيلم المهم «ديابول الشمس» الذي قام بإخراجه الكندي جون فيني بمساعدة مجموعة من شباب السينمائيين المصريين والذي يعد من كلاسيكيات السينما التسجيلية في مصر والعالم حيث تابع فيه التخرج من خلال كاميرا المبدع حسن التهامي رحلة نهر النيل من المديح إلى المصب في أسلوب شاعري وإيقاع فني رائع ولفة سينمائية رائعة.

كانت الدولة لا تنفك من متحوربهات السينما سوى «ستوديو مصر» الذي ركزت على تطويره والاهتمام برفع مستوى كفاءة محله وأدواته ورصدت نصف مليون جنيه (في ذلك الزمان) لتزويده بمعدات حديثة للصوت والتصوير ومعامل لطبع الأفلام الملونة والأبيض والأسود.

وإلى جانب ذلك، قامت إدارة السينما بالنسج على إنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والتصويرية بعد أن وافق رئيس الجمهورية في ٣١ يناير ١٩٥٧ على توصية المجلس الأعلى للفنون والآداب - بفرض إنتاج الأفلام التسجيلية سواء أكانت ثقافية أو تعليمية أو دعائية، على تلك الصلحة.

بدأت الدولة تستشعر خطورة السينما كأداة من أدوات التوجيه للرأي العام خصوصاً بعد نجاح السينما التسجيلية في تغطية أحداث العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ مبرزة دور الشعب والجيش في الصمود والمقاومة وإجلاء قوات العدوان، كما أوضحت للرأي العام العالمي وحشية المحتلين وما لحق ببربرسيدهم وشعبنا من تدمير، وكان من أشهر هذه الأفلام فيلم الفنان التسجيلي الكبير سعد توفيق «فيلمشهد السلام» الذي عرض في لندن أثناء العدوان وبسببه ظهرت الصحف الإنجليزية وقد كتبت «ولمعلموا راحة العار عن بريطانيا» و «عهد القاهر فتح جبهة أخرى بهذا الفيلم»... كما أبدى أعضاء مجلس قيادة الثورة إعجابهم به حين شاهدوه مع وزير الإرشاد القومي فتحي رضوان.. وكان أن بدأت المرحلة الثانية في علاقة الثورة بالسينما والتي صدر فيها قرار إنشاء أول مؤسسة عامة للسينما في مصر، وفي الوطن العربي عام ١٩٥٧ «مؤسسة دعم السينما» التي تحولت في عام ١٩٥٨ إلى «المؤسسة المصرية العامة للسينما» وحدد قرار إنشائها أهدافها في «رفع المستوى الفني والمهني للسينما وتشجيع وعرض الأفلام العربية داخل البلاد وإيجاد مجهولين راسمين لدراسة أسواق الفيلم العربي.. هذا بالنسبة للسينما كصناعة وتجارة» إضافة إلى «إقراض المشتغلين بالإنتاج السينمائي الهادف، ومنح جوائز لهذا الإنتاج والمشتغلين به الذين أولاهم القرار اهتماماً خاصاً» كما حدد القرار ضرورة إيجاد جهات طوعية وقصيرية الأجل لدراسة «فنون السينما» وهو استمرار للتقليد العظيم الذي أرمته الاقتصاديات الكبير طلعت حرب، وظلت شركة مصر للتسجيل والسينما تنفذ حتى إنشاء المعهد العالي للسينما عام ١٩٥٩.. كما اهتم قرار

كان ثروت عكاشة بجوار دوره السياسي بملك رؤية ثقافية تقوم على استراتيجية كاملة لبناء المستقبل ويؤمن بأن الثقافة لا تكون رفوعة بمضمونها الفكري وحده وإنما أيضاً بوسائلها في التعبير، أي بامتلاك أربابها للنسبة الفن الذي يعبرون به، وفهمهم الكامل لمعايير العملية الفنية واستيعابهم لأسسه وخبراته العالمية إلى الحد الذي يسهل العمل الثقافي لأن ينشأ بدوره، فينبط لرفع المستوى الفني للممارسين في حقل الثقافة باعتبار ذلك شرطاً للوصول إلى ثقافة رفوعة.

لذا تقدم لمجلس الوزراء في عام ١٩٥٩ بمشروع إنشاء أربعة معاهد فنية كنزلة لأكاديمية للفنون (معهد السينما ومعهد الموسيقى ومعهد الباليه ومعهد الفنون المسرحية) وبدعم من الرئيس عبد الناصر شخصياً. في مقابل فتر مجلس الوزراء - وكما يقول عكاشة عن عبد الناصر الذي أعطاه أذناً صاغية (...) وإذ هو في النهاية يبدى اقتناعه، ويطلب إلى أن تظهر أولاً بموافقة كتابية من عدد من الوزراء (...) حتى يستدل إلى هذه الموافقة في إصدار قرار جمهوري بإنشاء هذه المعاهد.

كان عبد الناصر يدرك أن إنشاء هذه المعاهد ليس ترفاً، وأنه بهذا القرار يضع اللجنة الأساسية لمستقبل الثقافة، وثقافة المستقبل... التي يجب أن تقوم على أسس علمية صحيحة، بدأت الدراسة في المعهد العالي للسينما في الرابع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٩، وتولى عمادته شيخ المخرجين محمد كريم.

لقد حفلت السنوات العشر الأولى من عمر الدورة بالاهتمام الجدي بالسينما بدأت بالإرشاد والتوجيه ثم انضم والإرشاد، وكان لتولى اثنين من كبار المثقفين أمر وزارة الإرشاد القومي ثم الثقافة والإرشاد القومي وما فتحن رضوان وثروت عكاشة، أثره الكبير في الثقافة المصرية عموماً ونظرتهم للسينما، بعد ذلك بشكل خاص وعلى الرغم مما تم من إجراءات التصغير ثم القرارات الاشتراكية بعد ذلك في عام ١٩٦١، إلا أن



نجيب محفوظ



يوسف شالين

يد التأميم لم تقترب من العملية السينمائية حتى خروج ثروت عكاشة من الوزارة عام ١٩٦٢.. بل لم يكن هناك تفكير في ذلك كما يؤكد في مذكراته حتى سبتمبر ١٩٦٢ حين فكرت وزارة الثقافة لم يكن هناك أي تفكير في تأميم السينما وأن تتولى الدولة الإنتاج السينمائي... لكن قرارات فرض الحراسة على عديد من الأشخاص بعد مسألة الانفصال التي طالت عديداً من المنشآت السينمائية أغرت الوزير المقبل بالاستحواد على تلك المنشآت سواء كانت سودبوهات أو دور عرض كان محتفها في حالة رئة ومعدات وآلات متهلكة، وربما كان على الوزير أن يبدى حماساً - اشتراكياً - بفوق زميله السابق وأن يقرر دخول الدولة إلى مجال الإنتاج لتحقيق الفن الهادف، وهو الذي قام بحصيفة القطاع العام بعد ذلك بناسه.

القطاع العام محاولة للتحويل الاقتصادي والفني

في بداية عام ١٩٦٣، صدر القرار الجمهوري رقم ٤٨ الذي أدمج المؤسسة المصرية العامة للسينما في المؤسسة المصرية العامة للهندسة الإذاعية، وأصدر مجلس إدارة المؤسسة الجديدة قراراته بإنشاء ٤ شركات تابعة المؤسسة وهي:

- ١ - الشركة العامة لتصنيع وعرض الأفلام.
- ٢ - الشركة العامة للاستوديوهات.
- ٣ - شركة الإنتاج العربي (فلمنتاج).
- ٤ - شركة الإنتاج العالمي (كوبور).

وفي منتصف عام ١٩٦٤، تم إنشاء شركة خاصة لدور العرض بعد فصلها عن التصنيع وإنشاء شركة جديدة للإنتاج هي (شركة القاهرة للإنتاج السينمائي) وذلك أصبحت شركات السينما ست شركات خلال عام ونصف تقريباً.

وربما كان ذلك بداية التحول^(١) والتخطيط الذي ساد وحكم العمل السينمائي حتى نهاية عام ١٩٦٦ تقريباً، حيث طغى فيها مبدأ

«الك» الذى انتهجه عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإعلام في هذه الفترة (١٩٦٦).

يقدر المهندس صلاح عامر، أول رئيس للقطاع العام السينمائي، أنه (في بداية عام ١٩٦٣ عهد إليه بإنشاء قطاع عام للسينما بحيث يكن ركيزة قوية في مجال صناعة وإنتاج السينما حيث كان الإنتاج في هذا القطاع قد وصل إلى شبه توقف وكان من أولى مهام مؤسسة السينما أن تتخذ قطاع السينما من الإفلاس والانهيار ومن هروب الفنانين والمخرجين إلى العمل في بيروت وحيث كانت الجهات المتعددة تصدر نود أن تزيها في الإنتاج السينمائي، وأن شراء الاستوديوهات كان ضرورة بعد أن أصبحت مستغربة للقطاع العام هي إنتاج الجزء الأكبر من الأفلام وتوفر إمكانيات الإنتاج للقطاع الخاص، وبالصيغة لشراء «ستوديو جلال» فلم يتم على أساس أن تتوفر فيه كافة الإمكانيات بل جرى تقيمه على حالته، على أن تتولى أجهزة المؤسسة علاج العيوب الموجودة به وإعادته كمرافق صالح، وأن هذا الاستوديو وعمره من الاستوديوهات التي اشترتها المؤسسة تبلغ قيمتها في الوقت الحاضر عشرة أضعاف ثمن شرائها).

جاءت هذه الشهادة في إطار تقرير النيابة العامة الموضح ١٩٨١/١٧/٢٢ بعد عشر سنوات تقريبا من التحقيقات التي أجرتها النيابة بعد أن أحال إليها المدعى العام الاشتراكي القضية لتحقيق فيما (اكتشف تصرف العاملين بالمؤسسة من شبهات الإضرار العمدي بالأموال العامة والإهمال الجسيم في أداء وظائفهم).

وإذا كانت النيابة العامة قد انتهت إلى حفظ التحقيق إداريا، لأن (الوقائع موضوع التحقيق لا تقطع بوقائع أركان أى من جرائم المال العام مما يعاقب عليه قانون العقوبات...) إلا أن الأمر قد بات أحد شواغل الرأي العام الثقافي والسينمائي منذ أن بدأت المعاول تهدم صرح القطاع العام وأخاديرت أضمخت تقاطعه، وهي القطاع العام السينمائي، حيث تقدم النائب أحمد طه أحمد عضو

السينما والاقتصاد

وسيطرة فكرة التناقض المتناهي بين الشركات... كما رأى البعض أن استغلال أموال المؤسسة لم يكن على نحو سليم مثال شراء ستوديو جلال بمبلغ حوالى ١٥٠ ألف جنيه وشراء قصص أفلام وتمقادات على كتابة سيناريوهات وحوارات ظلت كلها دون إنتاج وإنتاج أفلام حققت خسائر بالبدء في أفلام لم تستكمل (أفراح بطلها) والخسارة التي حققتها صفقة أفلام حلمي رفلة للسينما، علاوة على خسائر شركة الإنتاج العالمي (كوبرو) التي أنتجت ١٢ فيلما لم يعرض منها حتى تاريخ التقرير سوى أربعة أفلام لم تغط تكاليف الإنتاج.

ويخلص تقرير النيابة العامة، بعد إجراء كافة التحقيقات إلى نتيجة مهمة هي أن «مؤسسة السينما وشركاتها أفاستها الدولة بعد انهيار الصرح السينمائي المصري انهياراً تاماً حيث أوشك شاماً على الإحلال والتوقف، وأن مراد المؤسسة تم في ظروف سياسية فرض فيها عدد كبير من الدول العربية والأجنبية العنصر على الفيلم المصري، وتدخلت لقيادة السياسة العليا للبلاد لفرجه صناعة السينما لنقش من أثر النظام الثوري الوطني ومكائله خارج البلاد، وأن الفن السينمائي بطبيعته يحتاج لخلاف من الشفافية للنقبة ومجال من الاحساس المرفه ليتمكن له أن ينمو فيه للنمو السليم، وأن الزج بأجهزة الدولة في هذا الميدان كان بالصورة التي حدثت له هدفا سياسياً أكثر من الهدف الاقتصادي.

وإذا كان من الضروري مراجعة اتهام القطاع العام بالفسادة نتيجة بعض التصور في حساب الإيرادات والمصروفات بالنسبة للعملية السينمائية فإنه، ودون استبعاد مبلغ ثلاثة ملايين جنيه ونصف قيمة مرتبات العاملين بهذا القطاعات وهو مبلغ نرى ضرورة استبعاد أصولاً لأن الدولة كانت مسئولة في تلك الفترة عن العاملين وأجورهم في شتى القطاعات، فإن أصول هذا القطاع - الآن - من ستوديوهات وأفلام ودير عرض ومعامل ومركزى الصوت والمونتاج، والتي كان يجري تدويرها شهيذاً بالبدء في

مجلس الشعب المصري في جلسة المجلس بتاريخ ١٩٧٢/١/٢٣ بوصول حول مظاهر إهدار أموال مؤسسة السينما والتي أعلن في المجلس أنها بلغت ثمانمائة ملايين من الجنيهات... ولأن كان تقرير النيابة قد حدد ما بمبلغ ستة ملايين ومائة وثلاثين ألف وأربعمائة أربعة وثلاثين جنيهاً مصرياً.

وقد شملت التحقيقات عدداً من رموز القطاع العام الذين تولوا قيادته خلال الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧١... ومنهم الكاتب نجيب محفوظ الذي تولي رئاسة المؤسسة المصرية العامة للسينما والذي كان - وفقاً لشهادته في التحقيقات - «معد فكرة التأسيس بالصورة التي تم بها... والكاتب الكبير سعد الدين وهبة والمخرج تقدير صلاح أبو سيف وقد تولي كل منهما رئاسة إحدى شركات الإنتاج وقد دافع كلاهما عن القطاع العام على عكس معظم الأسماء التي ترات الإنارة في فترات متلاحقة لكنها ومن خلال التحقيقات برز عدم تاملها مع الفكرة ذاتها، إلا أن اللجنة التحاسبية التي تشكلت لفحص أعمال القطاع والبحث عن أسباب وهجم الفسادر... أرجعت تلك الفسادر، وفق شهادة اللجنة في تحقيقات النيابة العامة، إلى عدة عوامل منها انعدام التخطيط والتنظيم والرقابة والإدارة القدرية للشركات والعمالة الزائدة والمعجز عن تسويق الفيلم المصري دخلوا أو خارجاً، إما لهبوط مساره الفني أو لأصايب سياسية بالإضافة إلى زيادة تكاليف الإنتاج

إجراءات بيعها.. كلها نضال ثروة حقيقية قد تصل إلى عشرات الملايين من الجنيهات، كما أن الأفلام قد اكتمل معظمها دورته، وغطى الكثير منها مصروفاته كما أكد ذلك السيد/ محمد غصافجي رئيس مجلس إدارة شركة مسمر للتوزيع ودور العرض العالي بالإضافة إلى أنه لو أعلنت الشركة بياناً بما حققته أفلام القطاع العام من إيرادات لتكشف الكثير، ففيلم «المسيح» وهو نموذج قذ للأفلام التي حققت خسائر فادحة وفقاً لتقرير الصحفي الاشتراكي، فقد بلغت إيراداتها ما يقرب من مائتي ألف جنيه مصري من حقوق عرض في التلفزيون الفرنسي فقط، كما أشار السيد/ محمد غصافجي إلى أنه بصدد بيع أفلام القطاع العام إلى القطاع الخاص، المصرية يبلغ خمسين ألف جنيه لكل فيلم ليصل رقم الصفقة إلى ما يقرب من ثمانية ملايين جنيه مصري، وهو ما يوقع كل حجم المشاريع التي لوردنا للتوزيع.

كان الصراخ - الفنى - أو النضال بين سياسى، الحكم، والكيف، ممثلين فى وزيرى الثقافة محمد عبد القادر حاتم، وثروت عكاشة فى سبب كل التخطي والارتباط الذى ساد، وسبب على حركة الثقافة المصرية خلال الستينيات وترددها وتراوسها بين السياسيين من التوسع والانتشار الأثقى، وكتاب كل ست ساعات ومصرية كل يوم،.. إلى الانكماش والحركة المصرية والتخطيط العلمى، والسعى إلى الترسيع والتأصيل.

كان عكاشة فى فترة وزارته الأولى (٥٨ - ١٩٦٢) قد استطاع أن يضع استراتيجية ثقافية طويلة المدى مركزاً على منجزات سلفه الناضل والمثقف الكبير قصي رضوان الذى مهد الأرض وعبد الطريق نحو ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة، وما إن تولى حاتم مسؤوليته فى نهاية عام ١٩٦٢ حتى ساد المفهوم الإعلامى للثقافة، وتخلف من أعباء وأفكار أسلافه النظام وراح يتوسع حتى بات البناء كله مهدداً بالانفجار، مما حدا بعبد الناصر أن يعيد عكاشة مرة أخرى، ويفصل الثقافة عن الإعلام ويوصى الوزير الجديد بأن يصلح ما أسداه الدهر.

انضطرت أحوال السينما فى تلك الفترة نتيجة لعدم وضوح موقف الدولة من تلك المنشآت التي تولت إدارتها ثم اشترتها من جهاز الحراسة العامة بتقديرات جزائية حصلت مؤازراتها عبثاً لم تستطع التخلص منه لفترة طويلة، فقد كانت الاستديوهات شبه خربة، ودور العرض فى حالة سفة جداً، إضافة إلى التوسع الإدارى (ست شركات) قصحت أجهزتها الإدارية إمكانية تنسيق أى ربح.

حين عاد عكاشة وفى منتصف عام ١٩٦٧، تقرر إجماع شركات الاستديوهات والإنتاج والقاهرة والإنتاج المالى فى شركة واحدة باسم القاهرة للإنتاج السينمائي، وأصبحت شركتها للتوزيع ودور العرض فى «شركة واحدة باسم «شركة القاهرة للتوزيع السينمائي»، وفى عام ١٩٧٠ أصبحت للشركتان فى المؤسسة المصرية العامة للسينما، إلى أن تقرر تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما فى منتصف عام ١٩٧١ وإنشاء هيئة للسينما والمسرح والموسيقى بدلاً منها وبدلاً من مؤسسة المسرح والموسيقى.

حاول عكاشة حين تولى الوزارة فى سبتمبر ١٩٦٦ أن يبدأ فى سوية الانكماش حتى يعيد ترتيب أوراق البيت السينمائي ويحققه من أساندة القطاع الخاص وغزبه مصرية سينما أرياء الصرب الذين تولوا قيادته، ويصنف الشركة الهائلة من جويول الموظفين الإداريين ويمنح الشطر فى أسر كجور القمصين والسيناريوهات التي تم ثروها، وكان معظمها غير صالح للتوزيع، بل وسقط حق للقطاع فى بعضها بمعنى المدة القانونية، لكن تعليمات عهد الناصر كانت حاسمة فى ضرورة الاستمرار والعنى فى الإنتاج حرصاً على تشغيل الفنانين والفنيين وتشغيل الاستديوهات والعمل على استعادة الفنانين الذين هاجروا إلى لبنان والحفاظ على السوق التقليدية للفيلم المصرى التي بدأت تنكمش بسبب العوامل السياسية، وضغط الإنتاج الخاص من الهدى وبعض البلاد العربية.

فى للدراسة المهمة لحرية شرف الدين عن السياسة السينمائية فى مصر ١٩٦٦ -

١٩٨١، وفى إطار مهمتها على تجربة القطاع العام والى حشدت فيها كل الأراء التي هاجمت التجربة وركزت على سلبياتها التي شملت هؤلاء الفنانين من السينمائيين ذوي الحس الوطني، والقدرة الفنية على الصفاء الفنى، والذين كونوا جزءاً من حركة الملتحقين الذين تم عزلهم عن المشاركة أو إختاروا تلك العزلة بأنفسهم تلافياً لمراقبة الأموار.

وهو كلام مرسل لا أساس له من الصحة، حيث لم تفكر الكاتبة أساً واحداً من هؤلاء الذين تم عزلهم، أو إختاروا تلك العزلة، من المخرجين السينمائيين.. فمراجعة قوائم إنتاج السينما المصرية خلال الأعوام من ٦٣ حتى ١٩٧٧ وفى فترة القطاع العام، ومراجعة أسماء المخرجين العاملين فى الحقل السينمائي قبل ذلك، اتضح أنه لا يوجد مخرج واحد توقف عن العمل حالاً نفسه أو مغزولاً، بل يتضح أيضاً أن القطاع العام أتاح فرصة العمل لستين مخرجاً من بين خمسة ومائتين مخرجاً أخرجهوا ٤٣٠ فيلماً فى السنوات العشر التي شارك فيها القطاع العام فى الإنتاج.. وأن الستين مخرجاً قدموا مائة وسبعة وأربعين فيلماً من القائمة التي تضمنت ١٥٢ فيلماً فى مجمل إنتاج القطاع، أما الأفلام الستة الأخرى فهي لمخرجين أجانب وتدخل فى إطار الإنتاج المشترك.

قدم القطاع العام ٢٠٪ من إنتاج السينما المصرية خلال عشر سنوات، وعلى الرغم من ذلك فقد أتاح فرصة الإخراج الأولى لستة وعشرين مخرجاً يتقدمون أصلاً لأول مرة - وإلتفات أنهم أربعة عشر مخرجاً فقط.. يوماً أتاح القطاع الخاص الفرصة لستة عشر أساً جديداً فقط على الرغم من إنتاجه لما يقرب من ٧٠٪ من مجمل إنتاج تلك السنوات، من بينهم ثمانية وحيدة لكمال الشناوى وأحمد مظهر ومادة..

وإذا جاز لنا أن نقسم فترة عمل القطاع العام إلى مرحلتين، من (٦٣ - ٦٦) ومن (٦٨ - ١٩٧٢)، تفصل بينهما فترة انتقالية (١٩٦٧) وفى السنة التي انتهت فيها مؤسسة

السيرة والإنجاز

الإيطالى الكبير روسيلونى، وإحاطته بعديد من شباب السينما، يعظمون منه، ويستفيدون من خبرته، وربما كان «الومياء» أهدأ أعظم إنتاجات السينما المصرية على امتداد تاريخها، ثمرة للحرر المهم الذى لعبه روسيلونى فى توجيه الفنان شادى عبد السلام وإقناعه باخترال مشروع «الومياء» من سبع ساعات، كما كتب شادى، إلى ساعين كما ظهر على الشاشة.

لقد أنجز الإنتاج العام الكثير على الرغم من عمره القصير نسبياً، وإن نسبة الأفلام الجيدة التى قدمها خلال تلك الفترة الوجيهة، وفى مرحلاته، المركبة والمرشدة، نسوق للنسبة المائلة لما قدمته السينما المصرية عبر تاريخها. وإن كبار مغربينا قدّموا أفضل ما فى قوتهم الفيلمية من خلاله.

فى تصريح للمخرج الإيطالى الكبير ورئيس مهرجان فينوسيا السينمائي للدولى جوليو بونتى كوروفى مؤخر سحلى بمناسبة اختياره لجموعة من أفضل الأفلام على مستوى العالم لعرضها فى الاحتفال بمرور ستين عاماً على أول دورة للمهرجان، صرح بأن نسبة الأفلام الجيدة، والتى تمتع بمستوى فى ميزان لا تزيد على خمسة فى المائة من مجموع إنتاج السينما العالمية طوال تاريخها.

ربما اعتمد بونتى كوروفى على معايير خاصة، بالغة الصرامة فى تحديد هذه النسبة التى قد تبدو صعبة، ودقيقة إذا ما تم اختيارها ورجعتها إلى أفلام محددة فى أى سبيلها قيمية أو فنية ذلك أن سيادة العصر التجارى الاستهلاكى على صناعة السينما لا يتيح الظهور لأكثر من هذه النسبة من الأعمال المميّزة، إضافة إلى أن ندرة الإبداع الحقيقى على مختلف الأصعدة الفنية لا يوفر إلا هذا الهاش للحد.

وإذا عدنا إلى تاريخ السينما المصرية، عبر خمسة وستين عاماً، ومع استعمال الرافعة (...) فإننا قد نجز عن تحديد أو على الأقل قد لا يتفق كثيرون على اختيار وتحديد أسماء مائة وخمسين فيلماً من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف فيلم مصرية، ثم عرضها منذ عام ١٩٢٧ حتى الآن.

وقد شهدت السنوات التالية اعتياداً من عام ١٩٦٨ عرض ٧٧ فيلماً للإنتاج العام اتسم معظمها بالتجذير والاقتراب من التعبير عن الواقع، واعتمد كثير منها على أعمال كسبار الأنهاء التى تم تمثيلها إلى سيناريوات، ويمكن أن ندرج نسبة كبيرة منها ضمن كلاسيكيات السينما العربية ومنها «الوسطى» - شىء من الخوف - لحسين كمال و«التمردون» - يوميات نائب فى الأرياف - السيد الباشا، لتوفيق صالح ونسبة كل يوم، لفخيل شوقى و«الأرض» الاختيار - الناس والليل، ليوسف شاهين و«الرجل الذى فقد ظله» - ميرامار - غريب وشرق، لكمال الشيخ و«جنت الأمطار» - السيد عيسى و«التضحية» - فجر الإسلام، لصالح أبو سيف و«حكاية من بلدنا» لحلمى حلم وغيرها، كما أتاحت هذه الفترة لتسعة عشر مغرباً جديداً، من خرجوا معبد السينما ومن خارجه تقديم أفلامهم الأولى.

ولم يكن إنتاج الأفلام التراثية الطويلة هو الحصاد الوحيد لتجربة الثورة مع السينما بل وكتب ذلك أيضاً إنشاء المركز القومى للأفلام السينمائية عام ١٩٦٧، وتولى مقره الفنان حسن شادى ووفرت له الوزارة الخبراء والفنيين المتخصصين من الخارج وعملت الوزارة أرساً على إنشاء ودعم نادى القاهرة للسينما عام ١٩٦٨، ليتم لجمهور السينما فى مصر أفضل إنتاج السينما العالمية بمختلف مدارسها وتياراتها واستفاد من وجود المخرج

السينما أرقاماتها الإنتاجية السابقة، فالتأقمة توضح أن الفترة الأولى، التى تضمنت ستة وخمسون فيلماً (فيلمان عام ١٩٦٣ وأحد عشر فى عام ١٩٦٤، وثلاثة وعشرون عام ١٩٦٥ ثم ٢٠ فيلماً عام ١٩٦٦) وعلى الرغم مما حلفت به هذه الفترة من أفلام هزيلة عهد بها سنة القطاع الخاص إلى زملائهم أساطين السينما التجارية، وسيدة ما سعى بأفلام حرف (ب) التى قدمها نهائى مصطفى وحسن النصلى ومحمد كامل حسن ومحمد عبد الجواد وعبد الرحمن شريف وحسن رضا وحسن الإمام وحسام الدين مصطفى، وغيرهم.. من خلال أفلام «من أجل حلى» و«زوج فى إجازة» و«هارب من الزنا» و«الآن المفقود» و«نهر الحياة» و«أيام ضائعة» و«ينتهى الفرع» و«شاهين الليل» و«زوجة من باريس» و«هى والرجال» و«الرسالة الأخيرة» و«الرجل المجهول»، من الأفلام التى أصبحت وصفاً فى جبين القطاع العام.. إلا أن هذه الفترة أيضاً قدمت فيها أسماء صلاح أبو سيف و«القاهرة ٣٠» و«عاطف سالم» و«دورة اليمن» - «خان الخليلي» - «أحمد بدوخان» - سيد درويش و«طين» - عبد الوهاب «مراتى منير عام» و«ركات» - «المرام» - لولة الزفاف» وقدمت من المخرجين الجدد حسين كمال «المستبد» ولور الدمرداش «من الحرية» وفخيل شوقى «الرجل» و«جلال الشراوى» «أرملة وثلاث بنات» وصعد الرحمن الخميسي «الجزء» و«فاروق عجرة» «الطرد» وأحمد فاروق «الرجال لا يتزوجون المولات».

والغريب أن الفترة الانتقالية بين سياستى حاتم وثروت عكاشة لم تقدم مخرجاً جديداً واحداً على الرغم من أفلامها العشرين التى شارك فى إخراجها صلاح أبو سيف والزوجة الثانية، وكمال الشيخ «الخريف»، وحسن الإمام «إشرب للشحائين» - كسر الشرق، وثلاثة أفلام لعمود شى القفار. الذى أخرج وحده عشرة أفلام للقطاع العام من بين ١٩٥٣ فيلم - وفيلمان لصام الدين مصطفى «السمان والخريف» - «جريمة فى الحى الهادى».

وبالنظر إلى مجموع الأفلام المصرية التي عرضت في الفترة من ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٧ والتي تصل إلى ٤٣٠ فيلماً، فإننا نجد أن عدد الأفلام الجيدة خلال السنوات العشر قد يزيد قليلاً عن العشرين فيلماً، وهو ما قد يحقق النسبة لكفاءة (٥)، وبالمرجعة الدقيقة رفقاً لمعايير نقدية تنسجم بالرحابة وسعة الأفق فإننا لا نجد من إنتاج القطاع الخاص سوى ثمانية أفلام هي التي نستحق التنويه وهي: «فجر يوم جديد» و«الناصر صلاح الدين» لـ **نوبسيف شاهين** - والأخير تم إنتاجه بدعم من الدولة -، و«لا وقت للعب» لـ **صلاح أبو سيف** و«لم العروسة» لـ **عاطف سالم** و«شيء في صدرى» لـ **كمال الشخيت** و«الباب المغدور» لـ **مركبات** و«ثرثرة فوق النيل» لـ **حسين كمال** و«الفرفرة» لـ **مسعود مرزوقي**.

وقد بلغ المتخصصون قدراً من السماحة والتسامح في تقييم هذه الأفلام وقبولها كإنتاج شديد التميز، وعلى الرغم من ذلك فإن قطاع الخاص لم يستطع من بين ٢٩٠ فيلماً، أنتجها في هذه الفترة، إلا أن يقدم ثمانية أفلام «بالعافية» وهو ما يعادل أقل من ثلاثة في المائة من إنتاجه.

أ: القطاع العام، فقد قدم في هذه الفترة ١٥٣ فيلماً (من بينها ستة أفلام كانت إنتاج مشترك) وتتضمن قائمته ما يقرب من ثلاثين فيلماً ترقى في مستواها تلك الأفلام التي قدمها القطاع الخاص، ويعد كل منها علامة من العلامات في تاريخ السينما المصرية ويرتقي ببعضها إلى مستوى الكلاسيكيات التي تزين تراث السينما في مصر وهي: «الأمم» لـ **مهاضي عبد السلام** و«الأرض» و«الاختيار» لـ **نوبسيف شاهين** و«البوسطنجي» و«السميد» و«شيء من الفرفرة» لـ **حسين كمال** و«العرايم» لـ **مركبات** و«مزالق» لـ **مسعود مرزوقي** و«أرض التنازع» لـ **نظير عبد الزهراء** و«الزوجة الثانية» و«القاهرة ٣٠» لـ **صلاح أبو سيف** و«دجلة الأمطار» لـ **مسعود هسي** و«الرجل الذي فقد ظله» و«ميرامير» و«غروب وشرق» لـ **كمال الشخيت** و«مكابة من بلدنا» لـ **حلمي حلمي**

و«المعزبون» و«يوميات نائب في الأرياف» و«السميد البلطي» لـ **توفيق صالح** و«الجيل» و«لعبة كل يوم» لـ **خفيل شوقي** و«خان الخليلي» و«السورك» لـ **عاطف سالم** و«زوجتي والكتب» لـ **مسعود مرزوقي** و«أيل وقصبة» لـ **أشرف فهمي** و«القتال في الجانب الآخر» لـ **عاطف شعث** و«القاتل» لـ **صبيح شفيق** و«قذيل أم هاشم» لـ **كمال عطية** و«سيد درويش» لـ **أحمد بدرخان** وذلك بنسبة تصل إلى عشرين في المائة من مجمل إنتاج القطاع العام (٢٩ إلى ١٤٧ فيلماً) أي أربعة أمثال النسبة التي اعتمدها **بوتهى كوراني**. علماً بأنه قد تم اختيار هذه الأفلام بقدر كبير من التشدد، على عكس ما أتبع مع قائمة القطاع الخاص.. وهناك من الأفلام - لم نشأ ذكرها - في قائمة القطاع العام قد تعادل - إن لم تتفوق - في مستواها أفلام القطاع الخاص مثل «أغنية على المسرح» لـ **علي عبد الحائقي** و«فجر الإسلام» لـ **صلاح أبو سيف** و«اللاس والليل» لـ **شاهين** و«صور منعومة» لـ **أشرف فهمي** و«مذكرات ثابت» و«مسجد عبد العزيز» و«السفرحون» و«الثالثة» لـ **كمال الشخيت** و«الحاجز» لـ **مسعود راضي** و«طريد اللورد» لـ **نظير عبد الزهراء** و«السمان والخريف» و«الشعاع» لـ **حسين كمال** و«الشرقاوي» و«غيرها» وعلى الرغم من ذلك، ولون شيز، فإن الفارق الشاسع في نسبة الأفلام الجيدة بين ما قدمه كل من القطاعين خلال سنوات العشر، ٣٠٪ مقابل ٢٠٪ للقطاع العام كفيلاً بأن يرد على بعض الانتقادات والمزاعم التي أصفت ظلماً بتجوية القطاع العام.

كما أن القطاع العام، ومن خلال عدد من الأعمال التي أنتجت من خلاله قد أسهم في تطور الفيلم المصري، وترسيخ بعض الاتجاهات وإثابة الفرصة للتجارب الطليعية لبعض السينمائيين الشبان واستحدثت نظام المشاركة الذي تم مع جماعة السينما الجديدة، وتتفق خلاله أغلبية على المسرح و«الظلم في الجانب الآخر»، كما أسهم القطاع العام في «تقوية» السينما المصرية -

التي كانت تعتمد في معظم إنتاجها على نقل وانتهاج الأفلام الأجنبية - وذلك من خلال الاعتماد على الأعمال الأدبية لكبار الأدباء.. فيقدم هذا القطاع خلال سنواته العشر من الأعمال الأدبية التي أثرت السينما المصرية، ما يفوق ما قدمته السينما المصرية طوال تاريخها من ١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٣ - قبل إنشاء القطاع العام - ذلك أن عدد الأفلام المنشورة عن أعمال الأدباء - روايات ومسرحيات وقصص قصيرة - قد بلغ اثنين وخمسين فيلماً في خمسة وثلاثين عاماً (٢٧ - ١٩٦٢) بدءاً من «زيتونة الدكتور محمد حسين هوكيل وحكي» لـ **خاني بهاري**، لـ **عزير أرماني**.. بينما قدم للقطاع العام من عام ١٩٦٣ - حتى عام ١٩٧٧ - في عشر سنوات فقط - ثمانية وستين فيلماً، أي ما يربح من نصف إنتاجه، في حين قدم القطاع الخاص ٢٩ فيلماً فقط عن أعمال أدبية بنسبة عشرة في المائة تقريباً من إنتاجه في الفترة نفسها.

لقد انتهكت قيادات القطاع العام، المفقدة إلى ضرورة الارتكاع بمستوى الفيلم المصري، ورأت أهمية تعليمه بالأعمال الأدبية التي تعبر عن الواقع - المصطنع أو الصامت - وتحاول تحقيق التحقيق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والفلسفي داخل المجتمع واشترت حق تحويل عدد من الأعمال ذات القيمة الفنية والفكرية لكبار الأدباء إلى أفلام سينمائية، تقدمت لتوفيق الحكيم «الأبدى الناعمة» و«طريد اللورد» و«ليلة الزفاف» و«المروج من الجنة» و«يوميات نائب في الأرياف» و«الحبيب محطوف» و«بين القصرين» و«الطريق» و«القاهرة الجديدة» (القاهرة ٣٠) و«خان الخليلي» و«السمان والخريف» و«مسرح الشرق» و«ميرامير» و«الرباب» و«الشماع» و«مسورة» (فيلم مسعود مرزوقي)، و«دنيا الله» (فيلم ٣ قصص)، و«إحسان عبد القدوس» هي «ثلاثة لصوص» و«الزوجة الثانية» و«الرجل الذي فقد ظله» و«ميرامير» و«أندريس» و«السمان» و«السميد» و«د» و«السمان» (فيلم ٣ قصص) و«الفتى غاثم» و«الرجل الذي فقد ظله» و«الحبيب» و«الحكي» و«البوسطنجي» و«قذيل أم هاشم»

السيرة والقصاص

وخمسين شريطاً من السيلوفويد مثل أفلاماً أصبحت جزءاً من تراث السينما المصرية غطى معظمها تكاليف إنتاجه. وفقاً لدورة الأفلام المعروفة، كما أن القطاع قد قام بتوفير قرص العمل لستين مخرجاً مصرية من بينهم ستة وعشرون مخرجاً جديداً قدموا جميعاً على الصعيد الفني أعمالاً يتميز كثير منها بمستواه الفني الجيد، عبارة على فرصة التجريب وتعليم قواعده السرد التقليدية، وصناعة أفلام تنقسم بالجرأة على مستوى الشكل والمضمون التي أتاحها القطاع لعدد من المخرجين مثل **محمي شفيق** (السلاني) و**محمد راضي** (الحاجز) و**مديكور ثابت** (مسرحي) و**سعيد عيسى** (زوجي) و**سعيد عيسى** (جفت الأمطار) ..

أما على المستوى الفكري فقد جاء عدد من الأفلام، كامتداد لأفضل ما في موروث السينما المصرية من كامل سليم وكامل التمسائي، ووصل إلى ذروة النتاج من خلال مجموعة الأفلام الواقعية في سبيل القطاع العام، التي ناقش صانعها معلومات الواقع المعاصر وسعوا إلى تحليل حالاته للواقع الجديد في ظل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على الواقع بهدف إضاءة صرغ فكر الإنسان المصري ووجدانه، كي تكشف عن معنى ودور الفرد وسط هذه العلاقات.. ربما ارتدت بعض هذه الأفلام عباءة الماضي - نرجس أو خشية السلطة - كي تطرح أسئلة قضائياً التي تمس هذه السلطة عينها.. وربما اضطرت شخصيات البعض الآخر لارتداء الطرابيش كناية عن الماضي، أو كتابة تاريخ على الشاشة، تسبق تاريخ قيام الثورة (مصر ١٩٥٠ - قديماً في الريف وغيرها) كي تدن السلطة أحياناً مثلاً قبل توقيف صالح في «التسريدين» الذي دارت أحداثه على مصححة لمرضى اللذن تقع على تخوم القاهرة (قبل عام ١٩٥٠) - وناقش في جرأة وشجاعة النظام السياسي القائم، واتهمه بالوقوع في براثن البيروقراطية وعجزه عن التعبير عن موم ومشكلات الجماهير، وأشار إلى أن ما حدث في ١٩٥٢ من وجهة نظره

صريح لكن المشكلة هنا ليست مشكلة القطاع العام فحسب، بل مشكلة كُتّاب السيناريو والمخرجين للسيناريين مباشرة عن تلك الأفلام، ولم يكن مكاناً أن يستورد القطاع العام مخرجين لإخراج هذه الأعمال بالسبب اللائق بها، وحسب القطاع العام أن قدم لأكبر قطاع من المشاهدين، وعزيتهم بأسماء ربما كانت غالبة عنهم وإذا كانت معالجة «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«الشعاع» و«السمان والخريف» قد تميزت على أيدي مخرجيها إلى ما يشبه الكثرة، مقارنة بأعمال محفوفة فإن «خان الخليلي» والقاهرة الجديدة» و«صورة» قد عكست بعضاً من أفكار ورؤى نجيب محفوظ مثلاً حدث مع «أرض» تشرنوبل و«برسلي» ليجي حقي و«صرام» ليوسف إدريس و«التمردون» لصالح حافظ و«بوميات» نائب في الأرياف» للحكم، و«مستحيل» مصطفى محمود و«شيء من الفوف» تشرنوبل وأهلاً وغيرها من التي حققتها مخرجون مقتدون، وعكست رؤية كتابها.

يظل السؤال يطرح نفسه بعد عشرين عاماً، وتأتي الأجوبة بسيطة ومحددة فقد ذهب «الزبد جفاء».. ومكث في الأرض ما بلغ الناس على كل الصعد والمعدنويات، فعلى الصعيد الاقتصادي وعلامة على ما شله الأرض وما عليها من عقار ومنقش - استوديوهات ومعامل ودور عرض - فإن الثورة الحقيقية تبقى متحلة في مائة وثلاثة

وإفلاس خاملة، (٣ قصص) ولعبد الحميد جودة السحار، دراني مدير عام، والصف الأخر، و«فجر الإسلام» و«يوسف السباعي» و«أرض للنفق» ولعبد الرحمن الشرنوبل، «الأرض» و«الشرار الخفية» و«أمين يوسف غرب» و«الغلاة ومبوتها» و«أشياء لا تشرى» و«محمد تالفي» و«عرو المرأة» و«عنما نحب» و«لورا» و«تشرنوبل» و«أهلاً شيء من الفوف» و«هارب من الأيام» و«صالح مرسى» و«ثورة اليمن» و«السيد البلطى» و«إبراهيم الورداني» و«الخائنة» و«القبلة الأخيرة».. كما قدمت لصالح حافظ «التمردون» و«المستحيل» لمصطفى محمود و«سكون الماشقة» لمحمد عبد الحليم عبد الله و«فارس بنى حمدان» لعلي الجارم و«زوجة من باريس» لأمنية الصاوي و«معبودة السامير» لمصطفى أمين و«التعنية» لطفي الخولي و«الزوجة الثانية» لأحمد رشدي صالح و«جفت الأمطار» لعبد الله الطوفي و«رداعاً أيتها الليلة» لعواد جندى و«المخرجين» لإبراهيم البهني و«جريمة في الحى الهادي» لعبد المصطفى محمود و«الملكسين» فيلم كناية من بلدان لمجيد طويها و«أرواب الليل» لمعد مكواي و«الظلال في الجانب الآخر» لمعد دياب و«ليل وقصص» لتجيب السيلاني و«الشرع» لعلي أحمد بالكنشور وقصة (كان) لمعد صدقي (فيلم صور متنوعة) و«لعبه كل يوم» لأحمد لطفي و«حكاية بنت اسمها مريم» لمعد عفيفي و«أغنية على البحر» لعلي سالم و«البعض يعيش مرتين» لعادل كامل و«سوق العرير» لمعد الدين وهبة و«الناس التي جوه» لأنيهر قصيري و«غريب وقرير» لجمال حماد.

والتأمل لهذه القائمة يرى أنها تضمنت تسعة وثلاثين كتاباً وأديباً من الاتجاهات والذات الأدبية كافة، من نجيب محفوظ ويوسف إدريس حتى فؤاد جندى وإبراهيم الورداني، وربما يرى البعض أن هناك في هذه القائمة بعض الأفلام - لا الأعمال الأدبية - الهزيلة والتي لا ترقى إلى مستوى الأعمال الأدبية الأصيلة، وهذا

ليس ثورة، بل مجرد ثمر لا يملك مقومات الاستمرار، كما ناقش للخرج نفسه (توفيق صالح) في فيلم «يوميات نائب في الأرياف» فكرة غياب العدل وغياب القانون، وزيغ الديمقراطية في العلاقات، وفي الفترة نفسها لدى عاد إليها صلاح أبو سيف في «القاهرة ٢٠»، ليدين الانتهازية والبنين والبرصورية وفي الزوجية للثانية، ليدين الإقطاع والاستبداد في قرية مصرية والنظام الاجتماعي الاقتصادي، والنفى الذي يقع على أهلها.. كما اتخذها بركات زمناً للأحداث في أرواح أفلام السينما المصرية «المرام»، الذي عالج فيه الأوضاع البشعة التي يعيشها عمال الترحال الموسميون في قرى مصر.

إن المودة إلى الماضي لم تكن فقط كما يرى البعض، خوفاً وخشية ونتيجة لمكبر المسكر وغياب الديمقراطية بل كانت في بعض الأفلام نوعاً من استظمام هذا الماضي ومحاولة الإفادة من درس التاريخ، واستدعائه لمواجهته الحاضر كما في فيلم «الأرض» الذي ناقش الصراع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي (المسامر) على الرغم من أن أحداثه تدور في الثلاثينيات، وأبرزت أهمية الأرض وضروته للنود عنها، والحفاظ عليها على درجة الاستعداد، وفيلم «السماء» الذي عبر عن بحث الإنسان المصري عن هويته في وقت كانت فيه هذه الهوية معرضة لخطر بسبب وطأة هزيمة يونيو ١٩٦٧، فكان للبوليين، ثم لانتاجهما ما بين ٦٧ و ١٩٧٣، في محاولة من بعض السينائيين للمسامة في التصدي للدعوى التي روج لها الأعداء كتلال من صلابة الشخصية المصرية، ومحاولة لتحقيق الوعى عند المواطن المصري بهويته وعصاريته وتاريخه للتحالي من أجل الوطن، وشهد همة للاستعداد لاستعادة الأرض المحتلة.

كما أن هناك عدداً من الأفلام التي واجهت الحاضر مباشرة ووقفت بجانب النظم من نقاعة، وتبنت الحل الاشتراكي وقصصت للدفاع عن المجتمع الجديد، مجتمع التكاليف والعدل واتحصرت للقوم الجديدة في مواجهة القيم القديمة المختلفة، مثل «الجبل».

وهناك أيضاً نجحت الأمطار، أحد الأفلام النادرة التي تتناول أوضاع الفلاحين في القرى الجديدة بعد الثورة، وصراع هؤلاء الفلاحين مع الأرض الجديدة التي منحها لهم الإصلاح الزراعي وأزمعهم القسمة بسبب إحسانهم بالقرية وقوة الحياة الجديدة ويوجد ارتباط الفلاح المصري بأرضه، وهو من الأفلام التي استخدمت شكلاً تمجيدياً جديداً على مستوى اللغة السينمائية، كما حاول توفيق صالح في «السيد البطل»، الذي أثاره في مجتمع المولدين وصر فيه عن الصراع الذي يخوضه للثورة دفاعاً عن مصالحهم عند تكلف ملاك مركب الصيد.. كما دعا الفيلم إلى وحدة للقراء في مواجهة أوضاع الاستغلال كقصة.. وفي لعبة كل يوم ناقش خلل شواحي حياة للثلاث الهامشية في مجتمع بين القرية والمدنية.

وقد سمح لقطاع العام، على الرغم من أنه جزء من النظام الحاكم بالانقياد السلطة بشكل مباشر في «مزارع» و «القضية ٦٨» و «الناس التي جوه» و «شيء من الحرف» و «الاختيار» و «التمرد» وغيرها.. ووصل الأول إلى نزوة التحكم على التنظيم السياسي الوحيد (الاتحاد الاشتراكي) ويومض أعضائه بالبرصورية والانتهازية، في مقابل التجهيل والتعاطف وخفة الظل التي أحاطت بها الباشا الإقطاعي وطلاب «القضية ٦٨» بالمرامجة للشملة بعد الهزيمة ودعا إلى إعادة بناء المجتمع والدولة والتنظيم السياسي من جديد، كما فعل الناس التي جوه وإدلائته لمجتمع الهزيمة، وشكك «شيء من الحرف» في شرعية الثورة عليها «جراز عتريس من فؤادة باطل» وعمل «الاختيار» على المتقنين الذين عانوا نقصان الشخصية.

لقد لعب القطاع العام دوراً في نقد الماضي.. كما أنه أيضاً ساهم في نقد الحاضر، من خلال الماضي، أو من خلال المواجهة المباشرة مع الحاضر، وقدم عدداً من أفضل الأفلام في تاريخ السينما المصرية مما دفع ذرية شرف الدين على الرغم من حملتها النظامية على القطاع العام، والتي شغلت صفحات كثيرة من كتابها «السيما والسياسة في مصر ١٩٦١ - ١٩٨١»، ولما احتاد

هذه الصفحات وأخطأه للبرومات، وتصف النتائج خطأ للتحليل وفسارة للبروم، وعلى الرغم من لحنواها الواضح، والمسوق.. ضد تلك الفترة، إلا أنها انصرفت للاعتراف بأن القطاع العام في مصر قد نجح في إتاحة الفرصة مادياً وموضوعياً لنشأة دوار وفي السينما المصرية، ويقصد هذا بالقرار، إنه كان من حيث عدد المخرجين الأفلام شاركوا فيه، وعدد الأفلام التي أنتجت في تلك الفترة وتحمل وجهاً جديداً للسينما المصرية.. كان وجوداً حقيقياً مقبوساً يمكن لأي مخرج سينمائي منصف أن يسله (ص ٩٠ - ٩١).

في استخفاء أجرته مجلة «الفرق» المصرية عام ١٩٨٤ بين للفاد والسينائيين لاختيار أقصاه عشرة أفلام خلال ثلاثين عاماً (١٩٥٣ - ١٩٨٣)، انتزعت أفلام لقطاع العام، واحتلت مكان الصدارة بأربعة أفلام (الأرض الأول) - «السماء» (الثلاث) - «الحرام» (الربيع) - «البرص» (الثلاثين) - وهذا بكل تأكيد، وسام على صدر القطاع العام.

إن الدراسة الموضوعية وللزينة تشير إلى أن القطاع العام قد قدم في عشرة أعوام - فنياً وفكرياً - ما سجل لقطاع الخاص عن تقدمه في ثلاثين عاماً سابقة.

وإنه، بعد ثلاثين عاماً غلت لإرلايته كل ما تلقى عليه من مصروفات، بل تجاوزت أرباحه مجمل ما سعى بخسائر للقطاع العام، وبقيت بعد كل هذا بخيرته الاقتصادية كاملة.. من استوديوهات ومعامل وفرد عرض.

القطاع العام تحليل إحصائي

لنوما يلي تحليل إحصائي موقر يوضح علاقة القطاع العام بالقطاع الخاص، ويكشف عن دور القطاع العام وبجهد ما قصه رغم ستراتة التقليل للسينما المصرية كصناعة وتجارة وفن.

• إجمالي إنتاج للقطاع العام ١٥٣ فيلماً من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٧ (بإجمالي رقم ١).

• عرض للقطاع العام أول أفلامه (منقلى الفرح) إخراج محمد سالم في ١٤ أكتوبر ١٩٦٣.

الفيلم والإنتاج

- ٦- المرافقات إخراج سيف الدين شوكيت.
- ٧- هارب من الزواج إخراج حسن الصيفي.
- ٨- من أجل هنفي إخراج حسن الصيفي.
- ٩- ثمن الحرية إخراج نور الدمرداش.
- ١٠- اعترافات زوج إخراج فطين عبد الوهاب.
- ١١- الابن المفلود إخراج محمد كامل حسن.
- ١٢- نهر الحياة إخراج حسن رضا.
- ١٣- المائلة الكريمة إخراج فطين عبد الوهاب.
- ١٤- الطريق إخراج حسام الدين مصطفى.
- ١٥- الرسالة الأخيرة ١٩٦٥ إخراج محمد كامل حسن.
- ١٦- الرجل المجهول إخراج محمد عبد الجواد.
- ١٧- الصامتين إخراج عبد العليم خطاب.
- ١٨- هي والرجال إخراج حسن الإمام.
- ١٩- العقل والمال إخراج صباي كامل.
- ٢٠- الحرام إخراج هنري بركات.
- ٢١- الجبل إخراج خليل شوقي.
- ٢٢- طريد القردوس إخراج فطين عبد الوهاب.
- ٢٣- أيام ضائعة إخراج بكر الدين شريف.
- ٢٤- حب للجميع إخراج عبد الرحمن شريف.
- ٢٥- الرجال لا يتزوجون الجميلات إخراج أحمد فاروق.
- ٢٦- أرملة وثلاث بنات إخراج جلال الشرفوى.

• مجموع المخرجين الذين تعاملوا مع للتصانيع العام واخلاس ٣٤ مخرجاً (جدول رقم ٤).

• مخرجون تعاملوا مع القطاع العام فقط ٢٦ مخرجاً (جدول رقم ٥).

• مخرجون لم يتعاملوا مع القطاع العام واقتصر على القطاع الخاص فقط ٢٥ مخرجاً (جدول رقم ٦).

أفلام القطاع العام في مصر

هذه الفيلموغرافيا للأفلام الروائية المصرية الخاصة والمصرية المشتركة التي أنتجها القطاع العام في مصر في الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧١، سواء الأفلام التي قام بإنتاجها، أو نشرها بعد إنتاجها، أو تم إنتاجها بنظام التعاقدات ويبلغ للعدد الإجمالي لهذه الأفلام ١٥٣ فليماً عرضت في الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧٧. وهذه الفيلموغرافيا مرتبة حسب تواريخ العرض الأول للأفلام داخل مصر (١).

- ١- القاهرة في الليل ١٩٦٣ إخراج محمد سالم.
- ٢- ملتقى الفرح إخراج محمد سالم.
- ٣- الأودى الناعمة ١٩٦٤ إخراج محمود ذو الفقار.
- ٤- بين القصرين إخراج حسن الأمل.
- ٥- زوج في إجازة إخراج محمد عبد الجواد.

• عرض القطاع العام آخر أفلامه (الثلاثي) إخراج صبحي شفيق في ٩ مايو ١٩٧٧.

• تعريف القطاع العام عن الإنتاج عام ١٩٧١ وعرضت الأفلام تباعاً حتى ١٩٧٧.

• تم عرض ١٢ فليماً من إنتاج القطاع العام في الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٧.

• الأرقام الواردة بالبيانات والمحلولة التالية تعتمد على الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ - باعتبار أن أفلام عام ١٩٧١ عرضت خلال عام ١٩٧٢ وما بعده.

• تم احتساب عام ١٩٦٣ في إطار البيانات والمحلولة رغم أن القطاع العام عرض فيلمين فقط في نهاية عام ١٩٦٣ في مقابل ستة وأربعين فليماً للقطاع الخاص حتى تتحدد الأرقام وتم الاقتصار على فترة السنوات الست من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢.

• عدد الأفلام المصرية الروائية للفترة التي تم عرضها خلال الفترة من ١٩٦٣ - ١٩٧٢ (١٩٧٢) هي ٤٣٠ فليماً منها ٢٨٩ فليماً للقطاع الخاص مقابل ١٤١ فليماً للقطاع العام (بواب رقم ١).

• عدد أفلام الإنتاج المشترك ستة أفلام من بين ١٤١ فليماً (جدول رقم ١).

• عدد المخرجين الذين أخرجوا أفلاماً خلال الفترة من (١٩٦٣ - ١٩٧٢) ٨١ مخرجاً.

• عدد المخرجين الذين تعاملوا مع القطاع العام ٦٠ مخرجاً (جدول رقم ٢).

• عدد المخرجين الذين لم يتعاملوا مع القطاع العام ٢١ مخرجاً.

• عدد المخرجين لأول مرة في القطاع العام في ١٤٧ فليماً بعد استبعاد أفلام الإنتاج المشترك. ٢٦ مخرجاً منهم خمسة مخرجين عرضت أفلامهم بعد عام ١٩٧٢. (جدول رقم ٣).

• مخرجون لأول مرة في القطاع الخاص (٢٨٩ فليماً) ١٧ مخرجاً (جدول رقم ٦).

- ٢٧ - الجزاء لإخراج عبد الرحمن الحسيني.
- ٢٨ - سكون العاصفة لإخراج أحمد منيا الدين.
- ٢٩ - المستحيل لإخراج حسين كمال.
- ٣٠ - الاعتراف لإخراج سعد عرفه.
- ٣١ - العقب المر لإخراج فاروق عجمرة.
- ٣٢ - أغلى من حياتي لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٣٣ - الثلاثة بجهنمها لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٣٤ - الخافضة لإخراج كمال الشيخ.
- ٣٥ - هارب من الأيام لإخراج حسام الدين مصطفى.
- ٣٦ - المالك لإخراج عاطف سالم.
- ٣٧ - ابن كليوباترا لإخراج فريدلند بالدي.
- ٣٨ - ثلاثة لصوم ١٩٦٦ لإخراج فطين عبد الوهاب، كمال الشيخ، حسن الإمام.
- ٣٩ - مراتي مدير عام لإخراج فطين عبد الوهاب.
- ٤٠ - ثورة اليمن لإخراج عاطف سالم.
- ٤١ - وداعاً إليها اللؤلؤ لإخراج حسن رضا.
- ٤٢ - مسود درويش لإخراج أحمد بدرخان.
- ٤٣ - الحياة حولة لإخراج حلمي حليم.
- ٤٤ - صغيرة على الحب لإخراج نوازي مصطفى.
- ٤٥ - شيطان الليل ١٩٦٦ لإخراج نوازي مصطفى.
- ٤٦ - عدو المرأة لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٤٧ - المراهقة للصفيرة لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٤٨ - لولة الزقالب لإخراج هنري بركلت.
- ٤٩ - القاهرة ٣٠ لإخراج صلاح أبو سيف.
- ٥٠ - خان الخليلي لإخراج عاطف سالم.
- ٥١ - فارس بنى حمدان لإخراج نوازي مصطفى.
- ٥٢ - كنوز لإخراج حلمي رزقه.
- ٥٣ - شيء في حياتي لإخراج هنري بركلت.
- ٥٤ - زوجة من باريس لإخراج عاطف سالم.
- ٥٥ - ابتسامة أبو الهول لإخراج روتشيو تيساري.
- ٥٦ - قاهر الأطلantis لإخراج الفريسي برياتي.
- ٥٧ - فارس الصحراء لإخراج أوزفاند شيلبراتي.
- ٥٨ - أحقر رجل في العالم ١٩٦٧ لإخراج نوازي مصطفى.
- ٥٩ - السمان والغريف لإخراج حسام الدين مصطفى.
- ٦٠ - معسكر الينيات لإخراج خليل شوقي.
- ٦١ - الدخول لإخراج نور الدمرداش.
- ٦٢ - أحزاب الشحاتين لإخراج حسن الإمام.
- ٦٣ - آلهامي الطويلة لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٦٤ - القبة الأخيرة لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٦٥ - معجزة الجماهير لإخراج حلمي رزقه.
- ٦٦ - الخروج من القبة لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٦٧ - الثغريون لإخراج كمال الشيخ.
- ٦٨ - عندما تصب لإخراج فطين عبد الوهاب.
- ٦٩ - إجازة صيف لإخراج سعد عرفه.
- ٧٠ - جفت الأمطار لإخراج سيد عيسى.
- ٧١ - جريمة في الحي الهادي لإخراج حسام الدين مصطفى.
- ٧٢ - النصف الآخر لإخراج أحمد بدرخان.
- ٧٣ - الزوجة الثانية لإخراج صلاح أبو سيف.
- ٧٤ - غرام في الكونكة لإخراج علي رضا.
- ٧٥ - العيب لإخراج جلال الشرقاوي.
- ٧٦ - لورا لإخراج محمود ذو الفقار.
- ٧٧ - قصر الشوق لإخراج حسن الإمام.
- ٧٨ - أفرح ١٩٦٨ لإخراج أحمد بدرخان.
- ٧٩ - قصص لإخراج إبراهيم الصمن.
- ٨٠ - أيام الحب لإخراج حلمي حليم.
- ٨١ - حواء على الطريق لإخراج حسين حلمي.
- ٨٢ - مراتي مجنونة لإخراج حلمي حليم.
- ٨٣ - البوسطجي لإخراج حسين كمال.
- ٨٤ - المتمردين لإخراج توفيق صالح.
- ٨٥ - القضية ٦٨ لإخراج صلاح أبو سيف.
- ٨٦ - جزيرة العشاق لإخراج حسن رضا.
- ٨٧ - أرض النفاق لإخراج فطين عبد الوهاب.
- ٨٨ - الرجل الذي فقد ظله لإخراج كمال الشيخ.
- ٨٩ - فتدويل أم هاشم لإخراج كمال عطية.
- ٩٠ - أنا الدكتور لإخراج علي كمال.
- ٩١ - الميراث لإخراج عاطف سالم.
- ٩٢ - كيف تسرق مليونير لإخراج نجدي حافظ.

الفهارس

- ٩٣ - كيف تسرق كلبنة ذرية إخراج
أندرية توفوش.
- ٩٤ - أبو الهول الزجاجي إخراج
لويجي بسانينو.
- ٩٥ - شيء من الخوف إخراج حسين
كمال.
- ٩٦ - حكاية من بلدنا إخراج حلمي
حليم.
- ٩٧ - يوميات نائب في الأرياف
إخراج توفيق صالح.
- ٩٨ - الناس التي جوه إخراج جلال
الشرقي.
- ٩٩ - لصوص ولكن شرقاء إخراج
إبراهيم لطفي.
- ١٠٠ - أبواب الليل إخراج حسن رمنا.
- ١٠١ - سيد البطي إخراج توفيق
صالح.
- ١٠٢ - العتوة عزيزة إخراج حسن
الإمام.
- ١٠٣ - زوجة عبدة إخراج حلمي
رغلة.
- ١٠٤ - أكاذيب حواء إخراج فطين عبد
الوهاب.
- ١٠٥ - مبرامار إخراج كمال الشيخ.
- ١٠٦ - ٣ وجوه للحب إخراج مدحت
بكري، ناجي رياض، مندرح شكرى.
- ١٠٧ - قادية إخراج أحمد بدرخان.
- ١٠٨ - أصعب زوج ١٩٧٠ إخراج
محمد ذبيبة.
- ١٠٩ - الأرض إخراج يوسف شاهين.
- ١١٠ - أشهاد لا تشترى إخراج لعمد
منوا للدين.
- ١١١ - غروب وشرق إخراج كمال
الشيخ.
- ١١٢ - حرامى الورقة إخراج على
رمنا.
- ١١٣ - أنا وزوجتى والصكرتورة
إخراج محمود ذو الفقار.
- ١١٤ - أوهام الحب إخراج مندرح
شكرى.

- ١٣١ - الأعضاء ١٩٧٧ إخراج حسين
حلمى.
- ١٣٢ - الناس والليل إخراج يوسف
شاهين.
- ١٣٣ - بنت بديعة إخراج حسن الإمام.
- ١٣٤ - أغنية على القمر إخراج على
عبد الخالق.
- ١٣٥ - صور متنوعة - إخراج محمد
عبد العزيز، أشرف فهمى، مندرح ثابت.
- ١٣٦ - فتلة حب أخيرة إخراج حلمي
رغلة.
- ١٣٧ - العاجز إخراج محمد راضى.
- ١٣٨ - بيت من رجال إخراج سعد
عرفة.
- ١٣٩ - الشهباء إخراج حسام الدين
مصطفى.
- ١٤٠ - حكاية بنت اسمها مرمر
إخراج هنرى بركات.
- ١٤١ - وكسر الأشرار إخراج حسن
الصيفى.
- ١٤٢ - أعضاء المدينة إخراج فطين
عبد الوهاب.
- ١٤٣ - ليل والضيغان إخراج أشرف
فهمى.
- ١٤٤ - دعوة للحياة إخراج مدحت
بكري.
- ١٤٥ - الشحات إخراج حسام الدين
مصطفى.
- ١٤٦ - زمان يا حب ١٩٧٣ إخراج
عاطف سالم.
- ١٤٧ - زهور بوية إخراج يوسف
فرسوس.
- ١٤٨ - السلم الخلقى إخراج عاطف
سالم.
- ١٤٩ - الرجل الآخر إخراج محمد
بسيونى.
- ١٥٠ - الشوارع الخلفية ١٩٧٤ إخراج
كمال عطية.
- ١٥١ - أرملة لينة الزفاف إخراج
السود بدير.

- ١١٥ - سوق الصريم إخراج يوسف
مزروق.
- ١١٦ - دلال المصرية إخراج حسن
الإمام.
- ١١٧ - نار الشوق إخراج محمد سالم.
- ١١٨ - الصراب إخراج أنور الشاوى.
- ١١٩ - فجر الإسلام إخراج صلاح أبو
سيف.
- ١٢٠ - ملقة الليل إخراج حسن رمزى.
- ١٢١ - الاختيار إخراج يوسف شاهين.
- ١٢٢ - موعد مع الحبيب إخراج حلمي
رغلة.
- ١٢٣ - اعترافات امرأة إخراج سعد
عرفة.
- ١٢٤ - مذكرات الأتسة مثال إخراج
عباس كامل.
- ١٢٥ - البعض يعيش مرتين إخراج
كمال عطية.
- ١٢٦ - رحلة لذينة إخراج فطين عبد
الوهاب.
- ١٢٧ - لعبة كل يوم إخراج خليل
شوقى.
- ١٢٨ - هادئة شرف إخراج شفيق
شامية.
- ١٢٩ - زوجتى والكلب إخراج سعيد
مزروق.
- ١٣٠ - نحن الرجال طومبون إخراج
إبراهيم لطفي.

١٥٢ - المومياء ١٩٧٥ إخراج شاذى
عبد السلام.
١٥٣ - الظلال على الجانب الآخر
إخراج جابر غالب شعث.
١٥٤ - التلافى ١٩٧٧ لخراج صبحى
شفيق.
١٥٥ - جئون الشباب ١٩٨٠ لخراج
جلال الشرقاوى.

بيان رقم (١)

الأفلام التى تم عرضها فى الفترة من
١٩٦٣ / ١٩٧٢

| تعام | إجمالي الأفلام تم عرضة | التعام الملم | للتعام للخاص |
|----------|------------------------------|-----------------|-----------------|
| ١٩٦٣ | ٤٨ | ٢ | ٤٦ |
| ١٩٦٤ | ٤٤ | ١١ | ٣٣ |
| ١٩٦٥ | ٤٣ | ٢٣ | ٢٠ |
| ١٩٦٦ | ٣٩ | ٢٠ | ١٩ |
| ١٩٦٧ | ٣٧ | ٢٠ | ١٧ |
| ١٩٦٨ | ٤٠ | ١٧ | ٢٣ |
| ١٩٦٩ | ٤٤ | ١٣ | ٣١ |
| ١٩٧٠ | ٤٨ | ١١ | ٣٧ |
| ١٩٧١ | ٤٦ | ١٢ | ٣٤ |
| ١٩٧٢ | ٤١ | ١٢ | ٢٩ |
| الإجمالي | ٤٣٠ | ١٤١ | ٢٨٩ |

١٢٠ فيلما بعد

عام ١٩٧٢

١٥٣

بيان رقم (٢) المخرجون المجدد فى
التعامين العام والخاص

| تعام | عدد المخرجين المجدد | للتعام الملم | للتعام للخاص |
|----------|---------------------------|-----------------|-----------------|
| ١٩٦٣ | ١ | - | ١ |
| ١٩٦٤ | ٢ | ١ | ١ |
| ١٩٦٥ | ٧ | ٦ | ١ |
| ١٩٦٦ | ٧ | - | ٧ |
| ١٩٦٧ | - | - | - |
| ١٩٦٨ | ٦ | ٢ | ٤ |
| ١٩٦٩ | ٦ | ٤ | ٢ |
| ١٩٧٠ | ٥ | ٢ | ٣ |
| ١٩٧١ | ٥ | ٢ | ٣ |
| ١٩٧٢ | ٥ | ٤ | ١ |
| الإجمالي | ٢٨ مخرجاً | ٢١ | ١٧ مخرجاً |

٥ مخرجين بعد

عام ١٩٧٢

٢٦ مخرجاً

جدول رقم (١): أفلام الإنتاج
المشترك - إنتاج القطاع العام التى
قام بإخراجها مخرجون غير مصريين:
١٩٦٥ - لين كلويكتر إخراج فيوريلتو
بالتى
١٩٦٦ - لبيتامة أبو لهول إخراج روتشور
توسارى
١٩٦٦ - قلندر الأطلنلس إخراج للتونسو
بروشيا
١٩٦٦ - فارس الصمغراء إخراج لوزفالتو
شيفاريتسى
١٩٦٨ - كيف تصرق قبلة ذرية إخراج
أندريه نورفيلسى
١٩٦٨ - أبو الهول للزجلمسى إخراج
لويجى بىكتينو

جدول رقم (٢): قائمة أفلام مخرجى
القطاع العام (١٩٦٣ - ١٩٧٧):

- ١ - محمد سائل
١٩٦٣ - مكنى للفرح
١٩٧٠ - نار للشوق
٢ - محمود ذو الفقار
١٩٦٣ - الأبدى الناعمة
١٩٦٥ - أغلى من حياى
- الثلاثة يحبرونها
١٩٦٦ - عند المرأة
- المرامقة للصغيرة
١٩٦٧ - القيلة الأخيرة
- البائى الطويلة
- الخروج من اللجنة
- نورا
١٩٧٠ - أنا وزوجتى والسكرتيرة
٣ - حسن الإمام
١٩٦٤ - بين القصيرين
١٩٦٥ - هى والأرجال
١٩٦٦ - ثلاثة لصوص - مع كمال الشيوخ
وفلين عبد الوهاب
١٩٦٧ - إضراب الشحاتين
- ٢ - قصر الشوق
١٩٦٩ - الحولة عزيزة
١٩٧٠ - دلال للصبرية
١٩٧٢ - بنت بدوية
٤ - محمد عبد الجواد
١٩٦٤ - زوج فى إجازة
١٩٦٥ - للرجل السجود
٥ - سيف الدين شوكت
١٩٦٤ - للبرقيات
٦ - حسن الصبيلى
١٩٦٤ - من أجل حطفى
- هارب من الزواج
١٩٧٢ - بكر الأشرار
٧ - فطين عبد الوهاب
١٩٦٤ - لمرتاب زوج
- المائلة للكريمة
١٩٦٥ - طريق الفريدين
١٩٦٦ - ثلاثة لصوص - مع كمال
لشيوخ وحسن الإمام
- مرالى منير عام
١٩٦٧ - عندما نحب
١٩٦٨ - أرض للفلان
١٩٦٩ - أكلتوب هراء
١٩٧١ - رحلة لنينة
١٩٧٢ - أمواه المدينة
٨ - محمد كامل حسن
١٩٦٤ - الابن المفقود
١٩٦٥ - الزسالة الأخيرة
٩ - حسن رضا
١٩٦٤ - نهر الحياة
١٩٦٦ - وداعاً أيها الليل
١٩٦٨ - جزيرة الشائق
- ثلاث قصص - مع إبراهيم المصحن
ومحمد نبيه
١٩٦٩ - أبواب الليل

السينما والثقافة

- ١٩٧٣ - زمان يا حب
- السلام الخلقى
٧٥ - أحمد بدرخان
١٩٦٦ - سيد درويش
١٩٦٧ - للنصف الآخر
١٩٦٨ - أفراح
١٩٦٩ - نادية
٢٦ - حلمى حليم
١٩٦٦ - الحياة حلو
١٩٦٨ - أيام الحب
- حكاية من بلندا
٢٧ - نبالى مصطفى
١٩٦٦ - صغيرة على الحب
- شياطين الليل
فارس بنى حمدان
١٩٦٧ - أخطر رجل فى العالم
٢٨ - صلاح أبو سيف
١٩٦٦ - القاهرة ٣٠
١٩٦٧ - للزوجة الثانية
١٩٦٨ - القضية ٦٨
١٩٦٦ - فجر الإسلام
٢٩ - حلمى وفاته
١٩٦٦ - كنوز
١٩٦٧ - معجزة الجماهير
١٩٦٩ - زوجة غيرة جدا
١٩٧١ - موعد مع الحبيب
١٩٧٢ - ليلة حب أخيرة
٣٠ - على رضا
١٩٦٧ - غرام فى الكرنك
١٩٧٠ - حرامى الورقة
٣١ - حسين حلمى المهندس
١٩٦٨ - حوار على الطريق
١٩٧٢ - الأضواء

- ١٩٦٥ - الخائنة
١٩٦٧ - للصبريون
١٩٦٨ - للرجل الذى فقد ظله
١٩٦٩ - ميرامار
١٩٧٠ - غروب وشروق
٢٠ - توفيق صالح
١٩٦٨ - القنطرة
١٩٦٩ - يوميات نالاب فى الأرياف
- السيد البلطى
٢١ - سيد حمسى
١٩٦٧ - جنت الأساطير
٢٢ - تجدى حافظ
١٩٦٨ - كيف تسرق مليونيرا
٢٣ - كمال عطية
١٩٦٨ - قذيل أم هاشم
١٩٧١ - البعض يحبى مرتين
١٩٧٤ - الشوارع الخلفية
٢٤ - عاطف سالم
١٩٦٥ - للمالك
١٩٦٦ - ثورة لليمن
- خان الخلقى
- زوجة من باريس
١٩٦٨ - السيرك

- ١٠ - حمام الدين مصطفى
١٩٦٤ - الطريق
١٩٦٥ - هارب من الأراب
١٩٦٧ - السمان والخریف
- جريمة فى الحى الهادئ
١٩٧٢ - لشوماء
١٩٧٣ - للشحات
١١ - عبد العظيم خطاب
١٩٦٥ - الملون
١٢ - عباس كامل
١٩٦٥ - العقل والقال
١٩٧١ - مخزونات الآسمة مثال
١٣ - هدى برنات
١٩٦٥ - العرام
١٩٦٦ - ليلة للزفاف
- شيء فى حياتى
١٩٧٢ - حكاية بنت اسمها مرمر
١٤ - بهاء الدين شرف
١٩٦٥ - أيام صالحة
١٥ - عبد الرحمن شريف
١٩٦٥ - حب للجميع
١٦ - أحمد ضياء الدين
١٩٦٥ - سكون العاصمة
- أشياء لا تشتري
١٧ - سعد عرفه
١٩٦٥ - الاعتراف
١٩٦٧ - إجازة صيف
١٩٧١ - اعترافات امرأة
١٩٧٢ - بنت من زمان
١٨ - يوسف شاهين
١٩٦٠ - الأرض
١٩٧١ - الاختيار
١٩٧٢ - لئلا والليل
١٩ - كمال الشيخ

| | | |
|---|---|--|
| ٣٢ - حسن رمزي | ٩ - شفيق شامية | ١٩٧١ - زوجتي والكتب |
| ١٩٧١ - ملكة الليل | ١٩٧٩ - حادثة شرف | ٢٣ - علي عبد الخالق |
| ٢٣ - السيد بدير | ١٠ - إبراهيم لطفى | ١٩٧٢ - أغنية على البحر |
| ١٩٧٤ - أرملة في ليلة للزفاف | ١٩٦٩ - لصوص لكن ظرقاء | ٢٤ - يوسف مرزوق |
| ٣٤ - أشرف فهمي | ١٩٧١ - نحن الرجال طيبون | ١٩٧٠ - سوق الحرير |
| ١٩٧٢ - صور ممفوعة - مع نور ثابت | ١١ - محدث بكير | ٢٥ - أنور الشناوي |
| محمد عبد العزيز | ١٩٦٩ - ٣ وجوه للحب - مع ناجي | ١٩٧٠ - للرباب |
| ١٩٧٣ - فيل وقصباتان | رياض وممدوح شكرى | ٢٦ - يوسف فرنسيس |
| جدول رقم (٢): قائمة المخرجين لأول مرة وأسلامهم في القطاع العام (١٩٦٣ - ١٩٧٧): | ١٢ - ممدوح شكرى | ١٩٧٣ - زهور بيرة |
| ١ - حسين كمال | ١٩٦٩ - ٣ وجوه للحب - مع محدث بكير وناجي رياض | جدول رقم (٤): مخرجون تعاملوا مع القطاع العام والقطاع الخاص خلال السنوات (١٩٦٣ - ١٩٧٢). |
| ١٩٦٥ - المستحيل | ١٩٧٠ - أرواح للعب | ١ - محمد سالم |
| ١٩٦٨ - البروسطي | ١٣ - ناجي رياض | ٢ - محمود ذو الفقار |
| ١٩٦٩ - شيء من الغوف | ١٩٦٩ - ٣ وجوه للحب - مع محدث بكير وممدوح شكرى | ٣ - حسن الإمام |
| ٢ - نور الدمرداش | ١٤ - إبراهيم الصنع | ٤ - سيف الدين شوكت |
| ١٩٦٤ - ثمن الحرية | ١٩٦٨ - ٣ قصص مع محمد نبويه وحسن رضا | ٥ - حسن الصنعى |
| ١٩٦٧ - الدخيل | ١٥ - محمد راضى | ٦ - فطين عبد الوهاب |
| ٣ - خليل شوقي | ١٩٧٢ - العاجز | ٧ - حسن رضا |
| ١٩٦٥ - الجبل | ١٦ - شادي عبد السلام | ٨ - حسام الدين مصطفى |
| ١٩٦٧ - مسكر البندات | ١٩٧٥ - للمرمواه | ٩ - عباس كامل |
| ١٩٧١ - لعبة كل يوم | ١٧ - غالب شحت | ١٠ - بركات |
| ٤ - أحمد فاروق | ١٩٧٥ - الطلال في الجانب الآخر | ١١ - عبد الرحمن شريف |
| ١٩٦٥ - الرجال لا يتزوجون الجميلات | ١٨ - صبحي شفيق | ١٢ - أحمد منواه للدين |
| ٥ - جلال الشرقاوى | ١٩٧٧ - التلاقي | ١٣ - سعد عرفة |
| ١٩٦٥ - أرملة وثلاث بنات | ١٩ - منكور ثابت | ١٤ - يوسف شاهين |
| ١٩٦٦ - العيب | ١٩٧٢ - صور ممفوعة - مع أشرف فهمي ومحمد عبد العزيز | ١٥ - كمال الشيخ |
| ١٩٦٩ - الناس اللي جوه | ٢٠ - محمد عبد العزيز | ١٦ - نهدى حافظ |
| ٦ - عبد الرحمن القموسى | ١٩٧٢ - صور ممفوعة - مع أشرف فهمي ومنكور ثابت | ١٧ - كمال عطية |
| ١٩٦٥ - الجواه | ٢١ - محمد بسيونى | ١٨ - عاطف سالم |
| ٧ - فاروق عجيبة | ١٩٧٣ - الرجال الآخر | ١٩ - حلمي حليم |
| ١٩٦٥ - اللعب المر | ٢٢ - سيد مرزوق | ٢٠ - نوازى مصطفى |
| ٨ - محمد نبويه | | ٢١ - صلاح أبو سيف |
| ١٩٦٨ - ٣ قصص مع إبراهيم المسحن | | ٢٢ - حلمي رفله |
| وحمين رضا | | |

المحتوى والإهداء

- | | |
|---|--|
| <p>١ - طلبة رضوان</p> <p>٢ - يوسف وهبى</p> <p>٣ - السيد زينة</p> <p>٤ - محمود فريد</p> <p>٥ - إبراهيم عمارة</p> <p>٦ - عيسى كرامة</p> <p>٧ - زهير بكير</p> <p>٨ - كمال الشافعى - أول إخراج</p> <p>٩ - على بهيوى - أول إخراج</p> <p>١٠ - ملحة - أول إخراج</p> <p>١١ - علاء صافى - أول إخراج</p> <p>١٢ - أحمد مطهر - أول إخراج</p> <p>١٤ - صلاح كرم - أول إخراج</p> <p>١٥ - إسماعيل القاضى - أول إخراج</p> <p>١٦ - أحمد فؤاد - أول إخراج</p> <p>١٧ - إبراهيم الشفتى - أول إخراج</p> <p>١٨ - منير الترنس - أول إخراج</p> <p>١٩ - عدلى خليل</p> <p>٢٠ - عبد الحميد الشافعى - أول إخراج</p> <p>٢١ - حسن يوسف - أول إخراج</p> <p>٢٢ - أمين الحكيم - أول إخراج</p> <p>٢٣ - نادر جلال - أول إخراج</p> <p>٢٤ - كمال صلاح الدين - أول إخراج</p> <p>٢٥ - يوسف عيسى - أول إخراج</p> <p>سبعة عشر مخرجاً لأول مرة فى مقابل ستة وعشرين فى القطاع العام..</p> | <p>٢٣ - على رضا</p> <p>٢٤ - حسين علمى السهلدى</p> <p>٢٥ - حسن رمزى</p> <p>٢٦ - للسيد بدر</p> <p>٢٧ - أشرف فهمى</p> <p>٢٨ - حسين كمال</p> <p>٢٩ - نور الدمرداش</p> <p>٣٠ - خليل شوقى</p> <p>٣١ - عبد الرحمن الخمسى</p> <p>٣٢ - ممنوح شكرى</p> <p>٣٣ - سعيد مزروق</p> <p>٣٤ - أنور الشافعى</p> <p>جدول رقم (٥): مخرجون كمالوا مع القطاع العام لقط (٦٣ - ١٩٧٢):</p> <p>١ - إبراهيم لطفى</p> <p>٢ - أحمد فاروق</p> <p>٣ - إبراهيم الصمن</p> <p>٤ - شادى عبد السلام</p> <p>٥ - أحمد بدرخان</p> <p>٦ - بهاء الدين شرف</p> <p>٧ - سيد عيسى</p> <p>٨ - توفيق صالح</p> <p>٩ - جلال الشرفاوى</p> <p>١٠ - شفيق شامية</p> <p>١١ - صبحى شفيق</p> <p>١٢ - عبد العظيم خطاب</p> <p>١٣ - على عبد الخالق</p> |
|---|--|
- ١٤ - فاروق عجمة
- ١٥ - محمد بهيوى
- ١٦ - منكور ثابت
- ١٧ - محمد راضى
- ١٨ - محمد عبد الجواد
- ١٩ - غالب شعث
- ٢٠ - محمد نبويه
- ٢١ - محمد كامل حسين
- ٢٢ - محمد عبد العزيز
- ٢٣ - منحت بكير
- ٢٤ - ناجى رياضى
- ٢٥ - يوسف فرانسيس
- ٢٦ - يوسف مزروق
- جدول رقم (٦): مخرجون عملوا فى القطاع الخاص خلال الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ ولم يعملوا مع القطاع العام.

ما هي السياسة؟

ق نحو التخصصية

بغض النظر عن مثل القطاع العام في السياسة أو عدم خلقه في نظر البعض، فالتخصصية أو التخصصية كإن لا بد لها أن تشمل هذا القطاع أيضاً ضمن الاتجاه العلم للدولة، وكان للتغيرات الدولية خلال السنوات الأخيرة ما يفرض هذا للتغيير ويحدده، ومنها تمهيدنا للدراسة المستندة للتدو الدولية وأبديت الدولة بالاتجاه نحو التخصصية، بالإضافة إلى سقوط الأنظمة الشمولية والاتجاه العام في العالم نحو الاقتصاد الحر.

غير أن التساهل للدولة من الإنتاج السيمالي على أي شكل من الأشكال لا يعنى بأنه حال من الأحوال أن تتخلى عن دورها كدولة في هذا النشاط الاقتصادي الفعالي المهم، بل لعل تخصص الدولة من ورطة الإنتاج السيمالي التي غرقت فيه وأغرقته. أمثالاً على الأقل - أن يوفر من الجهد والتركيز ما يسمح لها القيام بدورها الحقيقي والأساسي الذي أمثلته، وظل باعاً لأجالي عديدة سابقة سواء في مرحلة القطاع العام أو مرحلة القطاع الخاص السابق عليه.

فالتلخص الحاصل أحياناً بين المصلحة الذاتية والمصلحة العامة خاصة من خلال تفاعل النشاط الاقتصادي الحر - في ظل التخصصية - يجعل من تدخل الدولة مشروعة حياة، حرصاً عليها وحفاظاً على تماسك المجتمع، وأول ما يقع على عاتقها هو حماية المصلحة العامة وإلى جانب الحماية لابد من دعم أوجه النشاط التي يتطلبها نفع المجتمع وتطوره ولا يقول عليها الأفراد أو المؤسسات الخاصة نظراً لثة الربح أو عدمه، ولا تكتفى الحماية والدعم للنشاط بل لابد أن يركب هاتين الرطينتين للدولة وظيفة ثالثة هي الوظيفة الخدمية وتقوم فيها الدولة بتوفير الخدمات ومشروعات البنية الأساسية، أما الوظيفة الرابعة والأخيرة فهي ما تقوم به الدولة من إصلاح عام لا يقصد به نشاط بذاته وإن كان له أثر غير المباشر والمباشر أحياناً في إثراء هذا النشاط وتطويره.

الحماية

لا تعنى حماية المصلحة العامة أن تكون على حساب الفرد، وإنما الحماية الصحيحة

هي التي تحقق العدالة بين مصلحة كل من الطرفين: الفرد والمجتمع، المنتج والمستهلك معاً، ليأخذ كل منهما حقه دون أن تلغى مصلحة أحدهما على مصلحة الآخر.

وتأخذ هذه الحماية عدة أشكال نذكر منها:

الرقابة على المصنف الفني

هي أبرز أشكال الحماية وأقدمها، بدأت بالرقابة على المطبوعات حيث صدر أول قانون للرقابة عليها في مصر في ٢٦ نوفمبر ١٨٩١ وجاء كأحد ردود الأعمال عند الثورة العربية لإيقاف سول الصحف الوطنية وإيقاعها الثوري وفي عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون وأضيف إليه الرقابة على الأفلام السينمائية.

وإذا كانت السينما قد استضمت بالرقابة قبل الثورة لأسباب سياسية حينما تعرضت لمشاكل وطنية (كما حدث لكل من «مسار» جده إخراج إبراهيم حمارة ومصطفى كامل إخراج أحمد بدرخان ٥٢)، فقد استضمت بها أيضاً في أعقاب هزيمة ٦٧ حينما تعرضت لأسباب الهزيمة ومشاكل المجتمع، كما حدث بالسينة لأفلام «شيء من الخوف» ١٩٦٩ و«العمردون» و«ميرامار» ٦٩ و«المصفون» و«زائر القهر» و«التلاقي» و«جدران الشباب» وكلها إنتاج ٧٢ و«المذنبون» ٧٦.

ومن ثم فإن قول ما يجادل إلى الذهن لإصلاح جهاز الرقابة على المصنف الفني هو ضمان استقلاليته عن السلطة التنفيذية.

ويتمثل الاختيار اللطيف للرقب أهمية خاصة حيث يجب أن يتوافر فيه الوعي السياسي والاجتماعي بالإضافة إلى الثقافة والفهم العميق لئن المجتمع..

وذلك بالإضافة إلى وجود نصوص قانونية مرنة تسمح لهذا النوع من الرقيب باستخدام حسن تقديره.

ولا شك أن التفرقة بين عروض الكبار وعروض الصغار لها أهميتها في حماية للنشء من ناحية، وعدم التضيق على الكبار من ناحية أخرى.

الخصخصة :

دور

الدولة

في

السياسة

هاشم النحاس

كاتب وناقد سينمائي مصري

السياسة والاقتصاد

بذلك يحتلون مكانة خاصة في حقله الرقابية الإيجابية على هذا الفن، لا يمكن الاستغناء عنها.

والملحوظ من الدولة إعادة المسابقة السنوية للتقدم السينمائي، ومع الجوائز المالية المناسبة للفائزين وذلك إلى جانب تشجيع إصدار الكتب للتقنية والعمل على إصدار مجلة متخصصة للتقدم وجماليات السينما.

الدعم

في حالات كثيرة يكون المالك من الصل المنتج أو المستورد غير مجزئ لصالحه بينما هو مطلوب للصنيع، أما له من قيمة ثقافية أو اقتصادية عالية تعود بالنفع على المجتمع فيما بعد، وهو ما ينطبق على الأعمال الفنية الرقابية والرائدة والتجارب الجديدة التي يخشى المنتج أو المستورد استثمار أمواله فيها خوفاً من المخامرة، أو تكون من الأعمال الثقافية البحتة كالأفلام التراثية والتعليمية والتعليمية وما شابهها مما يحتاجه التطور المطلوب للمجتمع، وفي هذه الحالة لابد أن تتدخل الدولة بمد يد المعونة لهذه النوعية من الأعمال لضمان استمرار التطور المنشود، دون أن تتركها وحدها للخفاش العر الذي قد يغلب عليه تفصيل المنتج أو المستورد لمصلحته الخاصة على مصلحة المجتمع، ويكون هذا الدعم غير مباشر عن طريق تخفيض الضرائب أو رفعها كما يكون مباشراً عن طريق الإعانات أو الضع بأشكالها المختلفة، ويجب أن يشمل الدعم المعنوي للمصنعة جوانب الإنتاج والتصدير والاستيراد ودور العرض.

دعم الإنتاج

نظراً لأهمية الفيلم التسجيلي في إشباع حاجات تعليمية وتربوية وأعلامية وثقافية متنوعة تأخذ الدولة على عاتقها دعم هذه النوعية من الأفلام سواء عن طريق التليفزيون أو وزارة الثقافة، وذلك إلى جانب اللوائح الأخرى مثل الزراعة والسحة التي تمسح بهذه النوعية من الأفلام في تحقيق أهدافها، والطريقة الصلي لإنتاج هذه الأفلام هي تكليف الشركات الخاصة بإنتاجها

دورها الإنتاجي، مما جعل السلسلة تزدهر سراً، وينطبق ذلك على تصنيع الأفلام كما ينطبق على دور العرض، والملحوظ هو تركيز الدولة على دورها الرقابي في مراعاة المواصفات القياسية العالمية، سواء بالنسبة لتصنيع الفيلم أو دور العرض.

القضاء العاجل

إذا كان القضاء العاجل عنصرًا حيوياً لتقديم وضو الاقتصاد، حيث يعمل على تضييق دورة رأس المال، فهو بالنسبة للسينما أكثر أهمية لأن الفيلم يرتبط بالفترة للتاريخية التي ينتج فيها، وإذا تأخر عرضه لأسباب قضائية يصبح في أعقاب الأحوال غير صالح للعرض أو يكاد.

تنشيط جمعيات السينما

تمثل جمعيات الفيلم ونزادى السينما الرقابية التشجيعية على الأفلام، وذلك من خلال مناقشتها للأفلام التي ترمضها وما تصدره من نشرات أو تمقدم من حلقات بحث أو مؤتمرات أو مهرجانات أو برامج خاصة، والملحوظ من الدولة تقديم كافة التسهيلات الممكنة لكل ما من شأنه تنشيط الدور الفعالي لهذه الجمعيات في خلق الوعى السينمائي المطلوب وتزويج الكوادر الواعية.

تشجيع النقد السينمائي

إذا كانت إدارة الرقابية على التصنيفات الفنية تمثل الرقابة الرسمية على الأفلام، وجمعيات السينما تمثل الرقابة الشعبية، فالنقد يمثلون رقابة السلفرة الفعيلة، وهم

كما أن التفريق بين العروض العامة أو المرموز الخاصة لدخل المراكز الثقافية والمهرجانات يسمح لهذه الأخيرة بحرية أوسع في العرض، كما أن وجود لجنة تقصمات أو لجنة عليا على أعلى مستوى من المفكرين وأعلام الثقافة، تكون منعاناً للظلال.

غير أن كل هذه الإصلاحات لا قيمة لها على الإطلاق إذا لم يتوافر الجو السليم للنسخرطسي، بذونه تصبغ أية إصلاحات شكلية وجزئية، حيث يسيطر الخوف على الرقيب والفنان والمصنع معاً، فيجدهم الجميع تصور السلاسة الكاذبة بعدم الاصطدام بالسلطة، وبقي السينما على هامش الحياة، وفي أحوال كثيرة تكون عند الموت.

منع الاحتكار

إن احتكار الدولة لوسائل الإنتاج من استوديوهات ومعامل وأجهزة الصوت أدى في النهاية إلى تدهور حالتها بدرجة شديدة مما أثر على جودة الفيلم التقني كما أن التصورية المبررية التي فرضتها الدولة في مرحلة سابقة على تنكزة السينما، إلى جانب فرض الفيلم المصري في دور العرض، أدى إلى إجهام رأس المال عن الاستثمار في هذا المجال وأمل ما كان منها قائماً.

أما الترافين والقرارات الخاصة باستيراد وتصدير الأفلام التي وقصد بها حماية الفيلم، فقد أدت إلى عزل الفيلم المصري عن المنافسة ما أدى بالتالي إلى تدهن مستواه.

غير أننا مع تسري استيراد الفيلم الأجبي لا يصبح أن نسمح بحسبكره أو باحتكار جنسية معينة منه السوق المحلية، ولابد من تنوع مصادر الأفلام لضمان تنوع المصادر الثقافية للشعب كحفث تقالي استراتيجي مهم، ويمكن أن يتم ذلك بتنشيط المهرجانات وتبادل أساليب الأفلام وتشجيع المستثمر على استيراد النوعيات الجديدة.

مراعاة المواصفات القياسية

إن للتدائن الذي وقعت فيه الدولة عمومًا عندما جطت من نفسها مصنعة السلعة ومراقبة على مواصفاتها القياسية جعلها تتخاضى عن دورها الرقابي لمصاحب

اشراكه في مسابقة المهرجان أو في عروضه الرسمية، (وهو ما يجري بالفعل من خلال لجنة المهرجانات العليا والمركز القومي السينما).

٦ - مواصلة تنظيم المهرجان القومي للسينما (الثقافية والتسجيلية) الذي تنظمه وزارة الثقافة وترصد له الجوائز الموزية للأفلام الفائزة كل عام.

كما يمكن للدولة توفير الدعم العام للأفلام بما يلي:

أ - التدخل لدى التلفزيون المصري لشراء حق عرض الأفلام المصرية بأسعار عادلة.

ب - مواصلة إصدار الدليل السنوي للأفلام (مندوق التنمية الثقافية) مع الحفاظ على إصداره في الوقت المناسب مع بداية كل عام.

ج - إصدار الكتب النقدية والدراسات السينمائية عن أهم الأفلام المصرية عاماً بعد عام.

دعم الاستيراد

مفككتا بالنسبة للاستيراد أن المستورد يفضل جلب الأفلام ذات القيمة الأدنى لأنها أرخص ثمناً وأكثر إقبالاً من جمهورنا، وبالتالي أضمر في الربح، ومن ثم فعلى الدولة أن تتدخل لتضيق استيراد الأفلام ذات القيمة الفنية والفكرية العالية.. ونقترح لتحقيق ذلك ما يلي:

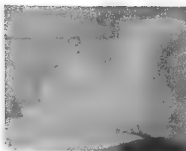
١ - بالنسبة للأفلام التسجيلية والتقصيرة وأفلام الأطفال تصفى شامساً من رسوم الجمارك والضرائب عامة.

٢ - بالنسبة للأفلام الوثائقية الطويلة تعفى من رسوم الجمارك والضرائب الاستيراد للأفلام الفائزة بجوائز دولية من المهرجانات العالمية المشرفة بها، على أن يصرح بعرضها كاملة دون مقص الرقيب ويقتصر عرضها على الكبار في حالة وجود العرى أو الحظ الزائد مما لا تسمح به الرقابة عادة.

٣ - شراء نسخ من الأفلام العالمية السهم للعرض الثقافية.



جري الترحيل



الصراع بين البشر الأحياء والمرتني الذين لا تحف تكرامهم من الأسبقية... «سومواه» المخرج شادي حد السلام.

وفقاً للشروط والمتطلبات التي تضعها الجهة المستجبة بما يتفق وأهدافها وإلى جانب ذلك ترى تخصيص ميزانية بكل من التلفزيون ووزارة الثقافة (مندوق التنمية الثقافية مثلا) لمساعدة الفنانين على إنتاج أفلامهم للتسجيلية بعد الاطلاع على مشاريعها والموافقة عليها (كما هو معمول به في فرنسا).

أما بالنسبة للأفلام الوثائقية فيقتصر الدعم على الأعمال المتميزة ويكون على النحو التالي:

١ - إعلان المسابقات لأفضل القصص السينمائية والسيناريوهات أو الإعداد السينمائي ومنح الجوائز المخصصة لأفضلها على أن تطبق الأعمال الفائزة في كتب سواء تم تنفيذها بعد ذلك أم لم تجد طريقها للتوزيع.

٢ - إعلان مواصفات محددة كل عام (مرة في مرتين أو ثلاث في السنة) للظفر فيما يصل إلى جهاز الدولة لشخص من مجالات أو قصص أو سيناريوهات لاختيار ما يستحق الدعم منها بناء على رأي لجنة موضوعية متخصصة.

ويصرف الدعم المناسب لكل منها للمنتج الذي يلتزم بتنفيذ العمل.

ويمكن أن يكون الدعم في هذه الحالة نسبة من التكاليف المنتجة، وقرصاً بفائدة بسيطة أو بدون فائدة يسترد عند العرض، أو الشراء مقدماً لعدد من النسخ للعرض الثقافية في مراكز الدولة الثقافية في الداخل والخارج.

٣ - أما بالنسبة للأفلام التي تم إنتاجها وتستحق الدعم فيمكن شراء نسخ للعرض الثقافية بالداخل والخارج.

٤ - إجراء المسابقات بين الأفلام للفرز بحق الإعلان في التلفزيون (كما يجري مسابقة مهرجان الإسكندرية).

٥ - ترشيح الأفلام المتميزة للعرض بالمهرجانات العالمية مع تحمل تكاليف الشحن والإعلان والدعاية فضلاً عن تكاليف سفر عدد من العاملين بالفيلم في حالة

أما بالنسبة للتصدير فهناك مشكلة مع السوق العربية التقليدية ولها شأن أولهما؛ فرض شروط رقابية متعسفة، وثانيهما؛ سرقة حقوق العرض والتوزيع على وجه خاص.

والشككتان لا يحلها غير تدخل الدولة حفاظاً على الأمور الخاصة في هذا المجال، وحيث إنه لا يمكن للمنتج الخاص للتدخل مع الحكومات العربية لحل أي منهما (فتنشر ماذا ففت للحكومة الأمريكية لعملية أفلامها في مصر)، كما لا بد من تدخل غرفة صناعة السينما للعمل مع المصدريين على رفع أثمان شراء حقوق عرض الأفلام المصرية بالبلاد العربية، وخارج نطاق العالم للعربي لا يكاد للقول المصري يجد له سوقاً، ونظراً لضعف القطاع الخاص في هذه المرحلة عن فتح أسواق جديدة، فالمطلوب من الدولة:

(١) عمل الدراسات والاتصالات اللازمة عن طريق سفارتنا بالخارج لدراسة إمكانيات فتح الأسواق للقول المصري في البلاد المستقلة وتوفير هذه الدراسات للممثلين بالتصدير.

(٢) كما أصبح من الضروري تشييد عروض أسابيع الأفلام المصرية بالخارج عربياً ثقافياً مع مرافقتها بالرفود والمواد الإعلامية اللازمة لتحقيق الغرض نفسه وهو العناية للقول المصري، ودراسة السوق وأجراء الاتفاقيات كلما أمكن.

دعم دور العرض

الأفلام الوطنية بدون دور العرض الكافية داخلها مائتها إلى الاختفاء والضعف لسيطرة الموزع الخارجي، ونظراً لتدهور حال دور العروض وتنظيمها يقتضي من الدولة التدخل لإنقاذ الموقف بالتحاذ بعض الإجراءات الملحة مثل:

٢ - تخفيض الرسوم والضرائب المفروضة على دور العرض التي تقل عن أربعة عشر فرساً من اليربوم والضرائب والتعريفات بخلاف منتركب السلاهي.

السينما والاقتصاد

أولهما: حفظ التراث حيث تحمل هذه الأفلام وملحقاتها جانباً مهماً من تاريخنا الثقافي (فهي كتاب للعصر).

ثانيهما: الاستغلال الثقافي غير التجاري لهذه المقتنيات في البحث والدراسة والإطلاع والتثقيف الثقافي.

وفي عام ١٩٧٥ صدر للقانون رقم ٣٤ الذي يلزم المنتجين والموزعين بإدراج نسخة ٣٥ م من كل فيلم مصري أو مشترك يتم إنتاجه ولا يحصل للقول على تصديره العرض من الرقابة إلا بعد إثبات تسليم النسخة للإدراج، ومنذ ذلك التاريخ ويوضح نسخة من كل فيلم مصري بالأرشيف السينمائي بالإضافة إلى ما يستولى عليه الأرشيف من أفلام مصرية وأجنبية من مهمل الجمارك حتى أصبح يملك الآن حوالي ٥ آلاف نسخة فيلم روائي وتسجيلي، فضلاً عن كميات هائلة من الرسوم والملصقات والسيناريوهات وبعض المطبوعات.

غير أن هذه الثروة الثقافية الكبيرة لا تلقى العناية اللازمة بها للحفظ والمحافظة حيث ضايق بها المخزن، وهو مكان غير مد لحفظ هذه التراث مما يعرضها لعوامل الجو من رطوبة وحرارة غير مناسبة، وعوامل البيئة من أتربة، ويضاهى من التأثير السيئ لهذه العوامل الإهمال في النظافة والنظام مما يعرضها للتلف كما تتعرض للسرقة، وإقصير عمل الأرشيف حتى الآن على الاستدلاء على هذه الثروة بحكم القانون، ولم يجر أي استغلال لها حتى الآن في وثيقها الثقافية، ومن ثم لم يحقق الأرشيف أي من أهدافه (لنصف التسليم أو الاستغلال الثقافي) إلا فيما ندر لبعض المعارلات القروية، ويرجع تدهور أعمال الأرشيف السينمائي وعجزه عن القيام بمهامه إلى النظرة المتعدنية لشأنه وحصره في مجرد إدارة تابعة للمركز القومي للسينما، فلم تتوفر له الإمكانيات المادية أو البشرية اللازمة.

وعلاجه لهذا الوضع نرى أن من الضروري على الدولة الارتقاء بأرشيف الفيلم إلى مستوى المؤسسة المستقلة على غرار هيئة الكتب، وإنشاء بناية جديدة خاصة به على أرض قضاء واسعة تصلح لاحتداد

٢ - توفير الصولف لبدام دور عرض جديدة بالإعفاء من الضرائب فترة معينة وتقديم قروض للبناء بفائدة محدودة.

٣ - بناء دور عرض فرعية بالقاهرة وخارجها وتركز إدارتها بعد ذلك للقطاع الخاص مقابل أجور معلومة.

٤ - معالجة دور العرض في حساب الكهرواء وإلقاء بأسماء المصانع لا الأسعار العادية، على اعتبار أن ما تقدمه من قبيل الخدمة الثقافية العامة.

الوثيقة الخدمية

وفيها تقوم الدولة بتوفير الخدمات ومشروعات البنية الأساسية، وأهم ما يجب عمل محالته منها الآن: السينماتيك، ولتوزيعات، والتعليم، والتكوين.

١ - السينماتيك «أرشيف الفيلم»

ويكون تعريفه باسم «دار السينما» أو «دار الأفلام» فليسا على اسم «دار الكتب» حيث تتماثل وظيفة كل منهما في الاعطاء بمادة ثقافية معينة واستمرارها باعتبارها جزءاً من تراث الأمة الثقافي الذي يجب الحفاظ عليه للأجيال التالية (الكتب - الأفلام).

يعمل الأرشيف السينمائي على جمع وحفظ الأفلام السينمائية وأهم الأفلام العالمية والرسوم الفوتوغرافية والسيناريوهات والأفيسات والمطبوعات وكل ما يتعلق بالأفلام مما له أهمية ثقافية، وذلك لتحقيق هدفين:

مخازنه مع الزمن (يفعل أن تكون في ٦ أكتوبر مثلاً) ويمكن الاستعانة في ذلك باتحاد السيمانيك الدولي، كما يمكن الاستعانة بالخبراء عن طريق اليونسكو الذي يرحب بدعم مثل هذا النشاط.

الفيدويباته، نوادي الفيدوي

مشروع جديد الفرض مله توفير الاخلاص لكل من يرغب في أهم الأعمال الفنية المتميزة في السيمانا المصرية والأجنبية عن طريق أنشطة الفيدوي، ليصبح الفيلم بذلك في يد المشاهد كما هو الشأن بالنسبة للكتاب، وتقبل نوادي الفيدوي في هذه الحالة المكتبات العامة الفرعية، ويمكن أن يكون قصر السيمانا بالقاهرة بمثابة المكتبة الرئيسية لأفلام الفيدوي لهذا المشروع، وعن طريقه يتم توزيعها في شكل دورات لكل مجموعة منها على قصور الثقافة بالأقاليم، وتخصص قاعة صغيرة في كل قصر لعروض الأفلام على شريط الفيدوي ولقاء لبرامج بعدما القصر الإقليمي بالاستعانة بقصر السيمانا بالقاهرة، كما يسمح بإعادة هذه الأنشطة للأفراد أو بمقابل رمزي.

ولا تقتصر أهمية هذا المشروع على توفير الثقافة الراقية للأفلام بالنسبة للدارس والباحث والمتعة الفنية بالنسبة لكل من يرغبها من المواطنين، بل تمتد هذه الأهمية لتحمل حاجزاً حاسماً للمواطن من الغذاء الثقافي الذي يهتم ولا يجد غيره حتى الآن في نوادي الفيديو للتجارية المنتشرة في كل مكان.

التعليم

بدأ التعليم الأكاديمي لسيمانا في مصر بافتتاح المعهد العالي لسيمانا عام ١٩٥٩ وتخرج أول دفعته عام ١٩٦٣، ومنذ هذا العام وبعد المعهد المصري بدفعات جديدة سنوياً من الدارسين لغوي السيمانا للتحقيق: الإخراج والسيناريو والمونتاج والتصوير والديكور ومعدات الصوت والرسوم المتحركة.

والمطلوب من الدولة أن تسع للمواطنين منذ بدايات التحليم أن يتعلموا كيف يتفوقون

هذا الفن وكيف يعمرون عن أنفسهم بالصورة المتحركة كما يتعلمون كيف يعمرون عنها بالقلم أو الفرشاة، ويمكن أن يتم ذلك من خلال دروس في الحقوق لسيمانا، كما يمكن استخدام الفيديو بدلاً من رخصاً عن التصوير السيماني بالإضافة إلى موازاة الأخرى.

ويمكن للدولة من خلال معاهداتها العليا وكياناتها الجامعية أن تهبط من السيمانا موضوعاً من مواضيع دراستها، خاصة أن السيمانا تدخل في السيمانا والاقتصاد وكافة الدراسات الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والتاريخ... وهو ما يسعى على هذه الدراسات جانباً من الحرية التي تلتحقها، ويمنح السيمانا أعملاً عمية تمن في حاجة إليها، ويحقق قدر أعلى من الظاهر بين هذه العلوم والفن، وقدراً أمتج من التكامل لحياتنا الثقافية.

ويلاحظ من ناحية أخرى عدم وجود أية جهة لتعليم أو تدريب العمال والعمال في الوقت الذي تقتضيه فيه العمالة الماهرة في هذه الصناعة، وبزى ضرورة توفير التدريب لهذه الفئة من العاملين في أعمال التفكير (المبرهن وحلّين ونقشون وخلافه) وأعمال التصوير (الكهرياء والإضاءة وصمات الكاميرا) والمساعدون في المونتاج والصوت وخلافه، وبزى أن يكفل المعهد العالي لسيمانا بتوفير هذا الجانب من تدريب وتعليم من خلال دورات تدريبية مسئلة.

القوانين

إن كانت القوانين وأوامرها هي العمود الفقري الذي ينظم علاقة الدولة بالسيمانا، وإن كانت الدولة بسند تطوير شامل لحياتها بالسيمانا بالتحول من القطاع العام إلى القطاع الخاص، يصبح من المصلح به إعادة النظر في القوانين التي سبق صدورها ولم تعد ملائمة لهذا التحول الجديد ولا شك أن العلاقة وطيدة بين هذه القوانين الثلاثة وما تمناه السيمانا من اختلافات وتتأقن دور العرض وعدم الإقبال على بناء دور جديدة، وصنف التصوير، وتهلك الأجهزة والمعدات والآلات السيمانية وفساد الدولة المالية للإنتاج.

ولابد من التخصص من التخصصات القانونية التي تكون وراء هذه القوانين من القصص وأن تصحبها بها قوانين أخرى ملائمة لإتمام السيمانا بوضع العلاقة الصحية السليمة بين الدولة والسيمانا.

الإصلاح العام

ونعني به دور الدولة الإصلاحية في جوارب الحياة الرئيسية الثلاثة السيماني والاقتصادي والاجتماعي، وأثر كل منها على تطور السيمانا.

الإصلاح السيماني

الذين يعمدون على السيمانا المصرية توتبها الواقع المعاش ودرها الفهم في حياتنا الثقافية، عليهم مراجعة تاريخنا السيماني ليجدوا أسباب هذه الظاهرة الفريدة، فقد حررت السيمانا - ربحاً عنها - من دور طومس كان من الممكن أن تشارك به في تطوير المجتمع ودعم الحياة، الأمر الذي لا يمكن تحقيقه إلا داخل ضمانات الديمقراطية التي لم تتفرغ أبداً ومازالنا في انتظار قدم هذا الأمل لتفحص كل الأجزاء، وتتلاقى كل المستويات الإبداعية لتكون حكيم بناء لحياة أفضل، بدلاً من أن تظل عرلة استهلاكية وتهيد اللطافة وتقل قيم الحياة.

وقد أقيمت السيمانا ككبراً، خلال الفترة الأخيرة، من اتساع حرية التعبير لفتحها نسبياً وظهر من الأفلام ما يمثل تقدماً نوعياً ملموساً مثل الأنوكاتو - رأفت الفهومي - وأحب فوق حنينة الأرمال - صايط الطيب، وزوجة رجل مهم - محمد خان - ومبرمار - كمال الشوع - وبدلية ونهالة - صلاح أبو صوف - والإرهاب والكتاب - شريف عرفة وغيرهما من الأفلام التي تتكلم مثلها بجرأة واضحة وتتمل برجة نظر نقدية لائحة لبعض أوضاعها الاجتماعية والسياسية، ولكن الحياة السيمانية ليست مجرد حرية التعبير، نحن في انتظار الديمقراطية الحقيقية، وإن يتأتى ذلك إلا بتعديل الدستور وتفقته من كل بند الحكم الشمولي والديكتاتوري والتفقد للحريات الاقتصادية والسياسية كما أن تكون

السينما والاقتصاد

(وسينماليا) لأنه لا يمكن إصلاح المجتمع (والسينما أيضاً) إلا بالتخلص من الجمود الفكري والعاطفي والسلوكي وإشاعة مفاهيم الديمقراطية فكراً وسلوكاً على المستوى الفردي والمجتمعي القومى .

٢ - وإذا كان التعليم والاستقرار الاجتماعى من ضرورات تقدم المجتمع فى أحياناً من ضرورات لتحمل السينما والبن عموماً، فالسينما يخلق جمهوراً أكثر وعياً مما يؤدى إلى الارتفاع بمستوى الأداء والأفكار.

٣ - وإذا كانت المحللة الاجتماعية ضرورة لاستقرار المجتمع فيها تنبع قاعدة الجمهور الذى يقبل على السينما .

٤ - وإذا كان التطرف هو أخطر مشاكلنا الاجتماعية اليوم فمهمة القضاء عليه تقع على عاتق الدولة كما تقع على عاتق المجتمع كله بكافة مؤسساته ومنها السينما التى يمكن أن تقوم بدور كبير فى التوعية والإصلاح فى هذا الشأن دفاعاً عن المجتمع ودفاعاً عن السينما أيضاً التى لا حياة لها مع التطرف أصلاً سواء كان يسارياً أو يمينياً، شيوخاً أو دينياً فالطرف جمود إزاء نصوص أو أفكار محددة تنتهى بالسينما فى أحسن الحالات إلى مجرد برق دعابة لهذه الأفكار أو لا تكون... ومن ثم فإن التطرف هو أحد الأمراض الحسرة والمهلكة التى يجب معالجتها إذا أردنا التقدم بالمجتمع أو أردنا للتقدم بالسينما أو أردنا لها البقاء.

وخلاصة القول فإن ما تطرحه هذه الورقة من رؤية صماء يجب أن يكون عليه دور الدولة فى السينما المصرية، لم يكن سوى محاولة للكشف عن بعض جوانب العلاقة الصحيحة العلاقة القائمة بين الدولة والسينما، وإذا كانت السينما فى حاجة ماسة إلى تحقيق هذه العلاقة على نحو ما بيناه، فالمجتمع أيضاً على التقدير نفسه من الحاجة لوضع هذه العلاقة موضع التنفيذ... من أجل سينما أفضل..... لمجتمع أفضل. ■

أما بالنسبة للبلاد العربية فمما لا نلحظ لها أفلاماً خاصة وفقاً لشروطها بميزانيات محدودة ولكن قاصرة على التصدير إليها؟

٣ - ومن الدعامات التى نقرحها للإصلاح الاقتصادى للسينما: العمل على تشجيع الإنتاج المشترك وتصوير الأفلام الأجنبية بمصر والحق أن مصر كلها أصح ما تكون بالكونا وإسماً مقترح للبيئات، فيها الصمداء والروادى والجهل والفساد وفوها للتاريخ حياً من عصر للقراءة حتى الليزر ويمكن للتصوير فيها على مختلف مدار السنة، الأمر الذى يندر توفره فى بلاد كثيرة من العالم.

والمطلوب من الدولة إعادة النظر فى إجراءات دخول وخروج المعدات والعاملين فى الأفلام الأجنبية التى تصور فى مصر، ووضع لوائح واضحة بأسعار الخدمات المصورة، وتجلب النظرة الرقابية التى تقترض سوء الفهم نكماً فى الأجنبي، وتوفر سبل الراحة والانتقال والإقامة على أن يركب ذلك تنفيذ كافة الوسائل للدعاية لهذا النشاط فى الخارج.

الإصلاح الاجتماعى

١ - إذا كانت الديمقراطية مطلباً سياسياً فى ألسنة قهوى أيضاً مطلباً اجتماعياً

الديمقراطية إلا بالإصلاح السياسى الشامل الذى من شأنه تقوية المؤسسات الدستورية، ودعم المشاركة الشعبية، وتحقيق التوازن بين السلطات، وحماية حقوق الإنسان، ووضع الضوابط والعضيمات التى تحول دون الانحدار عليها ومنع حرية الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى ومنها السينما.

الإصلاح الاقتصادى:

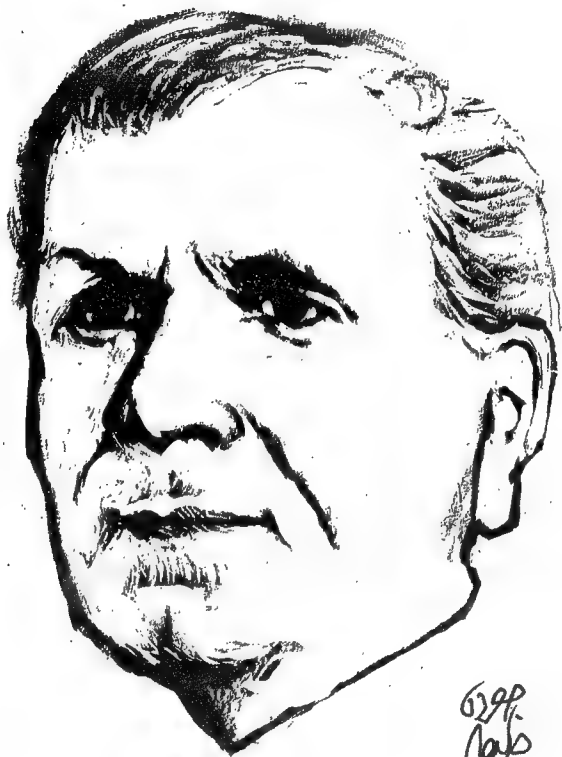
١ - بات من المسلم به الآن مبدئياً، أن أول دعائم الإصلاح الاقتصادى فى مصر (ومنها اقتصاد السينما) هو التحول إلى القطاع الخاص، وما يتبعه من تحولات من اعتماد على آليات السوق بدلاً من التخطيط المركزي، والاعتماد على حافز الربح والمبادرة الفردية بدلاً من البيروقراطية والقرارات الإدارية.

٢ - ومن الدعامات الأساسية للإصلاح الاقتصادى عامة والسينما خاصة للتوجه التصديري، ولكن يحول بديلاً وبين فتح الأسواق العالمية عائقاً أولها عدم قدرة القطاع الخاص المحالى على القيام بهذه المهمة وحده والثانى هو سطحية التعاملات السينمائية للأفلام التى رسخها على طول الزمن لعدم الديمقراطية ومتطلبات السوق العربية، مما يفقدنا ميزتها التنافسية على مستوى السوق العالمية.

لذلك كان على الدولة أن تتولى إرسال الوفود للأسواق الخارجية لدراساتها وعقد اتفاقيات المعايير ووضع حصول ما يتم أولاً بأول بين ألقى شركات القطاع الخاص مع تقديم التسهيلات اللازمة للتنفيذ ثم متابعة التنفيذ عن طريق أجهزة الدولة لرابسة (السفارات) لحماية حقوق الملكية المصرية. كما يمكن لتقوية أيضاً بالإضافة إلى ضمان حرية التعبير تشجيع الماملين فى هذا المجال على تناول البليحة والثقافة المصرية دون حجب أو إبداله خاصة فى مجال الأفلام التسجيلية التى شغل كتراً عقولنا من هذه الناحية لم نكتشفه بعد.



عز الدين ذو الفقار



محمد
طه

يوسف إدريس

قبا

لم تكن السينما عبر تاريخها مجرد وسيلة للترفيه أو فناً خالصاً، فقد عكست أحوال المجتمع، وكان الفنانون السينمائيين مواقف سياسية، كما استخدمت من قبل رجال السياسة لتحقيق غاياتهم، ومن هنا كان لها دور مهم فى الحروب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، ولكن السينما لا تعمل فى فراغ أو فى عزلة عن المؤثرات الأخرى، كما أنها متداخلة وتجارة لها مصالحها، وفى كتاب «السياسة والفيلم» الذى يعتمد عليه هنا أساساً للناقدين السويديين ليف فورهاممار Lelf Furhammar وفولك إينزكسون Folk Elnsaxon، يؤكد المؤلفان أن الفيلم لم يكن بعيداً عن العالم وقضاياها، وكان له محدودى سياسى بوى أو بلا وصى، كما نأ واضحا .

الحرب العالمية الأولى

حاول كل من الجانبين المتحاررين تقديم أفلام تبرز تفرقه، فى حين صورت الأفلام للفرنسية والإنجليزية الألمان فى صورة البرابرة الذين يعدون على النساء والأطفال، كانت محاولة الأفلام الألمانية للتركيز على التطرق للسكى ولكن لم يكن لها تأثير كبير خارج ألمانيا، ولكن الألمان تفوقوا فى أمر آخر مهم هو الجريدة الإخبارية التى استخدمت كوسيلة مؤثرة فى الطفل من أجل التعبئة، وفى الخارج لكسب تأييد الدول المحايدة، وكانت السلطات الألمانية قد ملحت شركة سينمائية، منذ للشهور الأولى للحرب تصورياً لتصوير الماركات، فى حين ظل

المصورون الإنجليز والفرنسيون بعيدين عن جبهات القتال، ولم يسمح لهم بالتصوير إلا بعد عام ونصف من بداية الحرب، حينما وجدوا ما حققته أفلام الألمان التصويرية من نجاح، وقد تفرغ للأفلام الإنجليزية والفرنسية نظام توزيع كفاء وسريع خاصة فى السوق الأمريكية التى كانت لا تزال مفتوحة للناخبين، ويمكن القول إن الأفلام الإنجليزية والفرنسية كانت من عوامل تغير موقف الرأى العام الأمريكى والإنقاذ بالخروج من العياد إلى مناصرة الحلفاء، وقد بدلت السينما الأمريكية تصور لدخول الحرب مع الحلفاء

قبل أن تتخذ الدولة موقفاً رسمياً، وكان لرجال المال والصناعة مصلحة فى دخول الحرب، وأسهم بعضهم فى توجيه الإنتاج السينمائى، ومن هنا ظهرت بعض الأفلام التى تصور التقيصر الألماني كوحش يفرق السفن ويستخدم الغازات السامة ويضرب لتصليب الأحمر.

وبعد دخول أمريكا الحرب أنشئت وحدة لأفلام الدعاية وشجعت السلطات الشركات والاستوديوهات بالمال والعون الفنى، وقد ظل التعاون بين السلطات العسكرية والصناعة السينمائية قائماً، مما ترك تأثيره فى التصديق على حرية التعبير.

وقد اعترف الجنرال الألماني إريك فون فوردنبرغ فى خطاب بتاريخ ٤ يوليو ١٩١٧ بالآثر الحصار لهذه الأفلام على الألمان.

السينما الألمانية بعد الحرب .. الجبهة الحمراء

عكست السينما الألمانية - حالة القلق والشعور بالصدمة بعد الهزيمة وفرض معاهدة فرساي، حاولت أن تعبر عن تلك الفترة المتأرجحة بين الهباس والأمل، وبين الشك واليقين، وبين الواقعية والمانتازيا، ظهرت فى ظل الأزمة الاقتصادية أفلام تعبيرية فيها أحلام صعبة عن رجال قوى ساحر سوائى، يمكن تلمس شخصية هنتر فى «كاليجارى»، قدمت أفلام الأرباح ومصامى الدماء.

٢٩ إبريل ١٩٢٦ يوم مهم، تم العرض الأول للفيلم الروسى «الشرعة برنكين». كانت السلطات قد منعه ثم صرحت أمام حملة صحفية مكثفة - بمرمته، ووزعت على الجلود أسراً بعدم مشاهدة الفيلم لأنه يحض على التمرد، فى يوليو ١٩٢٦ منع الفيلم مرة أخرى، ثم أعيد عرضه بعد أن حذفت منه الرقابة ٣٠٠ قدم.

عام ١٩٢٨ تألفت رابطة لفن الفيلم من بيسنكاوير وباهيست وهنرشى مسان من أهداتها تشجيع الأفلام التقدمية والوقوف ضد تزييف الحقيقة، ظهرت نتيجة ذلك فى

السينما

فى

السينما

العالمية

فوزى سليمان

السينما والسياسة

فيست أرائدا - إنتاج إسباني بلجيكي وقد عادت هوليوود إلى الحرب الإسبانية لفتح فيلم لمن ترق الأجراس، عن رواية همتجوى إخراج سام رود. ثم أخرج آلان روينيه الفيلم الفرنسي «الحرب انتهت».

وكانت الحرب الأهلية الإسبانية فرصة لتحديد موقف الفيلم السياسي، فقد كان الخط بينهما فاصلاً، والصراع الأيديولوجي واضحاً، ويستحق أفلام هذه الحرب دراسة خاصة مثالية.

هوليوود والسياسة

إذا كانت السينما الأمريكية قد ساعدت في الحرب للصائبة الأولى على خلق اتجاه لتدخل أمريكا الحرب مع الملقاة، فإن السينما وهى الصناعة الزاخرة في أمريكا لا يمكن أن تقام بأموالها في سبيل إقناع الجمهور بأزاء مسعولة إلا إذا ضمن أصحاب الأعمال مصالحهم، وقد تكثرت شركات السينما في انضاد بعضهم في أية أزمة، ولكي تضمن السينما إقبال الجمهور لم تكن تتورع على أن تخرج على قيمة الثابتة، تؤكد عليها كما في «دع مع الريح، وملاذمة».

وكان من السهل أن تتواءم هوليوود مع الظروف السياسية، عندما دخلت أمريكا الحرب العالمية الثانية في صف الملقاة تحول الرجل الغنى إلى المستأجر المدور رقم ١ كما في فيلم «الرجل الخفى» ١٩٤٢ - ويحارب طرزان الجنود الألمان في فيلم «التحصار طرزان» ١٩٤٣. وفي أفلام المغامرات يصبح رجال المغامرات من النازى، أصبح هؤلاء أى النازيين - هم رجال الم «بور القمامس الذين أطلقوا لهجة ألمانية. وبعد هذا تحول الأضرار من الجسد إلى الشروعين أثناء للحرب الباردة، ثم بعد هذا تطور إطار أفلام الويسترن لوتوافق مع حرب فيتنام كما في فيلم «عودة السبعة» ١٩٦٦.

ويبدو تحكم رجال المال ومصالحهم في السياسة الداخلية، فحليما تفاقمت الأزمة الاقتصادية في أمريكا ١٩٣٤ وتقدم روزفلت ببرنامج لمقاومة الفقر والبطالة رشح الكاتب إيتون سنكلير نفسه لمنصب حاكم

تسارع أيضا عدد من السينمائيين اللقديمين، صدر بوليس إيفانز «الأرض الإسبانية، صدر هيريت كلاين «قلب إسباني» ١٩٣٧ - وجاء رومان كارمن من موسكو ليصدر مجموعة من الأفلام الإخبارية وطون «ماذا يحدث في إسبانيا»، وقامت شركة إنجليزية بشارية بإنتاج فيلم «خلف الضغوط الإسبانية، وصدر إيجور مونتاجوفيلم (١٦ ملم) «الدفاع عن مدريد».

ومن الجانب الآخر الفاشى أخرج كارل رينر فيلما روائيا تسجيليا: «فرقة كركندون عن الطيارين الألمان في الحرب. وأنتج فيلما آخر عن الألمان باسم «الكفاح، كما أخرج الإيطالي أوجستو جينها فيلم «حصار أنكرز».

ويوصل للكاتب الفرنسي أندريه مالرو إلى إسبانيا في اليوم الثالث للحرب مستولا عن قوة الطيارين في الفرقة الدولية، وبعد أن جرح في إحدى المعارك كتب روايته «الأمم، وبدأ تصويرها في برشلونة ١٩٣٨، وقطع للتصوير بوصول قوات فرانكو للحدية في يناير ١٩٣٩، فأكمل التصوير في فرنسا، أكثر من فيلم عن الحرب الإسبانية تم إخراجه.. أخرها الفيلم الإنجليزي «الأرض والحرية» إخراج كيند لوش ١٩٩٣، قدم الفيلمان «الأمم، مالرو والإنجليزى للوش في عرض خاص بهرجان لوكرانو الدولى بوسيرا ١٩٩٤، وفي دورة مهرجان لوكرانو الأخيرة - أغسطس ١٩٩٦ - عرض فيلم «لوكرانو رئيس الحرية - للمخرج الإسباني

بعض الأفلام. صور بول بولس في فيلمه «رحلة الأم كراوزي إلى السعادة» - حالة أسرة بروليتارية، تعيش في بيوت فقيرة، جدرانها بلا نوافذ، تودى البطالة بالحاصل هانز إلى الجريمة ثم السجن، لا تستطيع الأسرة دفع إيجار البيت، تضطر الأم لأخت إلى ممارسة الدعارة لجد المال، يريد خليفها الذى يصنع سرقة كارل ماركس في حجرته أن يتفصل عنها، ولكن أمسقامه يناقشونه بطريقة ماركسية أن المجتمع هو المثلث، في نهاية الفيلم تقوم الأم للمجوز بإعداد فنان قليل من التهور، قررت أن تضع نفسها شيئا من الرفاهية تضرب بعض التكرية وكثيرا من السكر ثم تفتح الغاز في رحلتها الأخيرة تأخذ معها طفلة صغيرة لم يكن أحد يهتم بها - ويحرق فيلم «كوله فاسبى» للمخرج البلغاري سلاشان دودوف، في موضوعه من هذا الفيلم، وقد كتب له السيناريو برنولد بريخت - وقسمه بطريقته إلى ثلاثة أجزاء - لكل منها عنوان بريختى - تناول بكافة أكثر الأزمة الاقتصادية الملحة، مصانع ألويها مغلقة ومدانها بلا دخان، عامل يتحمر لأن قانونا جديدا حرمه من مصالح البطالة، مناقشات سياسية بينما الشباب حول قيام البرازيل بحرق ألبن حفاظا على سمحه. اعترضت الرقابة على الفيلم وجدت فيه دعرة للتمرد على النظام ثم حذفت أجزاء منه. وكان العرض الأول في ٣٠ مايو ١٩٣٧. بعد ٨ شهور أصبح هتلر مستشارا، وانتهت مرحلة مهمة في الثقافة والسياسة الألمانية، وأخار كثير من الفنانين النفى، أكثرهم إلى أمريكا.

وكان أحد رجال الصحافة وأعمال الكبار - الرجمي ألفريد هوبزجر قد استطاع أن يشق طريقه إلى شركة لوبا - لم يكن قصده المكسب المادى بل دعم مصالحه السياسية مع الحزب الوطني الاشتراكي (النازى) ومساعدته في الوصول إلى الحكم بقيادة الفهرر لتبدأ مسرعة أخرى في السينما الألمانية، هي مرحلة جوبلز وأفلامه الألمانية.

الحرب الأهلية الإسبانية

كما تسارعت فرق المتطوعين للوقوف بجانب الجمهوريين في الحرب الأهلية،

المرور أمام اللجنة معصدين على وثيقة حقوق الإنسان وضمان حرية التعبير وأن اللجنة غير قانونية، وتطوع البعض للشهادة طلباً للتجاء من بينهم إيليا كازان وإدوارد ديمتريوك الذى كان قد قضى جزءاً من عقوبته، ومن ناحية أخرى قام ثلاثة من السينمائيين الموضوعية أسماؤهم فى القائمة السوداء، بإنشاء شركة مستقلة فى نيو مكسيكو أنشئت قبل «ملح الأرض» ضد الرجوعية الأمريكية.

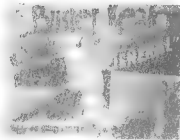
وصفت مجلة الحرب الباردة ذروتها عام ١٩٥٢ بأفلام عديدة من بينها: «الاستنار الحديدي»، تحول الحليف إلى عدو. وكانت هناك أفلام أنشئت بين ١٩٤٢ و ١٩٤٤ تقدم الروس كأصدقاء طوبيين ومقاتلين شجعان مثل «الدمج الشمالى» وبعدها إلى موسكو، ١٩٤٣، ثم نجد عام ١٩٥٢ أفلاماً تتهب الكراهية للروس من بينها فيلم «المراسل الأجدي» حيث يكشف البطل تايرون باور مؤامرة سوفيتية لغزو بورغولافيا. ألبست هوليوود ألوار لننازيين للروس. بل إن أعداء الأوس - الألمان - يصبحون أصدقاء. تغير هوليوود الموضوعات لصالح حلف الأطلسي فيقدم الصباط الألمان كمقاتلين شجعان، بل بصورتهم كأعداء لهتلركما فى فيلم «روميل تطب الصحراء» ١٩٥٢. «ومطاردة البحر» ١٩٥٥.

وعندما يحدث تقارب بين أمريكا والاتحاد السوفيتي فى منتصف الستينيات تحاول هوليوود أن تغير جلدنا من جديد. تفقد شخصية الروس أقل شراً، كما فى فيلم «الروس قادمين» ١٩٦٦.

إلا أن هوليوود تظل مسرحاً للصراع الفكرى السياسى بعيداً عن الشاشة نفسها، ينف شازلز هوسطن ومارلون براندو وجورج سكوت فى صف الفكر اليسارى ضد حرب فيتنام، وفى الجانب الآخر ينف جون واين ويوب هوب وشورلى تمبل مع الفكر الرجعى مساندين لحرب فيتنام. ونجد أن منصب محافظ كاليفورنيا الذى فشل الكاتب التقدمي إيتون ستكلر فى الوصول إليه منذ ٣٢ سنة.. يلغوز به الدمج الرجعى رونالد ريغان.. الذى يصبح بعد هذا رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية. ■



إلزابيث تايلور وكن هاريسون فى «كلوبلنتر» عام ١٩٦٢



ألين فيلم باسركيوت «الهراف» عام ١٩٦٦

كاليفورنيا عن الحزب الديمقراطي. وكان ستكلير من مؤيدي سياسة روزفلت، وصاحب اتجاه اشتراكي واضح، وقد أثار ترشيحه فزع رجال الصناعة السينمائية، وثبتت شركات السينما منحه حملة ضارية مستخدمة أحقر الأساليب، بل هددوا بنقل صناعهم من كاليفورنيا إلى فلوريدا، وكانت النتيجة سقوط ستكلير فى الانتخابات، لكن روزفلت انتخب وريثاً، وفى عهده برزت أفلام فرانك كابرا وفى فيلمه «مستر ديدز» يذهب إلى المدينة، يوليه جارى كوير رجال السياسة المحترفين والفساد الاجتماعى والبيروقراطية. ويعرض جون فورد للأزمة الاقتصادية فى فيلم «عالمكيد الفمضب» عن رواية جون شتاينبيك، ويعتبر أهم فيلم أمريكى ملخصاً لاجتماعيات، ولكن النقد الاجتماعى هذا لم يصل إلى درجة تصدى النظام السياسى.

وقد استمد هذا الاتجاه بالرجعية الأمريكية، إذ تألفت فى نهاية الثلاثينيات فى الكونجرس لجنة للنشاط غير الأمريكى، وأخذت تصق مع بعض الشخصيات السينمائية متهمه إياهم بأنهم يخفون الشيوعية، وكانت قد تألفت قبل هذا رابطة معادية للنازية ضمت كجورا من الكتاب والسمثيون والمخرجين، وقد تعرض بعضهم للمساءلة أمام اللجنة التى امتطرت إلى توقيف أعمالها بسبب قيام الحرب العالمية الثانية، والحقيقة أن هؤلاء الكتاب والفنانين اليساريين لم يتركوا بصماتهم على سينما هوليوود إلا فى القليل، وكانوا يحاولون إخراج أمريكا من عزلتها وحيادها وإثارة هوليوود لتتخذ موقفاً ضد النازية وأفكارها، وكان يوريس إيلانز قد أثار بمخاطر الفاشية فى فيلم «الحرب الإسبانية» ١٩٣٧، كما تبه هيريت كلاين إلى خطر العسكرية الهتلرية وغزوها لتشيكوسلوفاكيا فى فيلم «الأزمة» ١٩٣٨ وحينما أخرج شارلى شابلن فيلم «الدكتور المظلم» ١٩٤٠ منعت الرقابة فى شيكاغو.

بعد نهاية الحرب بدلت الحرب الباردة، استأنفت لجنة النشاط غير الأمريكى نشاطها عام ١٩٤٧، وانتهت اللجنة تسعة عشر سينمالياً باتجاهات يسارية، ورفض البعض

ق

لم تكن السينما فى يوم ما تلبية خالصة أو غا خالصة.. فقد كان لها دائما تأثيرها للتحال على التيارات والاتجاهات فى المجتمع والمياسة التي تحرك هذا المجتمع.. فالتأثيرات لم تنشأ فى برج عاجى بعيداً عن العالم المحيط بها.. بل إن لها مضمونها السياسى.. سواء عن وعى أو دون وعى، ومراء كان هذا المضمون خافياً أو معلناً، وأولى صحتها أن السينما قادرة فقط على تغيير ترميزات الشعر والموضة.. أكثر من تدريسها على تغيير نمط الحياة.. فكل شيء فى المجتمع - بطريقة أو بأخرى - له سمته السياسية.. وأود أن تشير هذا إلى أن علماء النفس الاجتماعى قد أسسوا نظرياتهم وبحثهم على فحص تأثير الأفلام الفردية يوماً من الممكن قياس للتأثير الاجتماعى لعدد من المؤثرات المشابهة وتقبلها فى أضيق الحدود.. إذ من الممكن أن يساعد اكتشاف فيلم ما - موجه ضد قيم معينة - على تقوية هذه القيم نفسها فى ذهن متفرج غير متنبه - بالضربة - إلى هذه النتيجة.. ذلك لأن ميكانيزمات الدفاع تحل باستمرار ذات تأثير فعال ضد - ذيت من التأثير.. فالرقابة السياسية على الأفلام فى الدول ذات النظام الشمولى تؤدي عملها لقطعاً من ادعاء مضاد لكى تنتج تأكيداً أساسياً.. لذا لا تستطيع أى معلومات أو قصة أن تصل إلى التميم غير المصرح بها.. إذ علمنا بكون الفرد محاصراً خلف، وفقد المرونة الضرورية لأن يظل رافضاً ومعارضاً.. وإذا نظرنا إلى نظريات البحث المستخدمة، فلنأخذ تصدينا مزيداً من الأسباب لذلك فى هذا الادعاء.. وهو أن السينما نادراً ما تكون قادرة على إحداث التغيير فى الأفكار.. إذ من الممكن أن تكون هذه النظريات موجبة على مفاهيم محدودة للفكرة.. بل ومن الممكن أن تكون هذه النظريات غير ناضجة تماماً كأدوات للتحليل التى تستعمل فى النظام الحركى الذى يعتمد أساساً على القيم الإنسانية. وعلى الرغم من أن دراسات الرأى تلتحرض أنه من الصعب تغيير القيم المميقة الجذور إلا أن (الدعاية) تستطيع ذلك.. بل وأكثر من ذلك فإنها تؤثر فى الأفكار... وبهذه الطريقة -

وبأسلوب غير مباشر - تؤثر فى التعبير عن المواقف وجهات النظر - دون تهديد واضح لأية قيمة أساسية.. كذلك من الممكن خلق أو إيجاد بدائل للأفكار غير المرغوب فيها.

وقد ظلت السينما فى العالم العربى تزدى دورها السياسى منذ بداية هذا الفن فى العالم.. ففى مصر.. ومنذ العشرينيات ظهرت أفلام تتضمن أهدافاً سياسية واضحة، وأفلام أخرى استخدمت كسلاح من أسلحة الدعاية لخدو فى طريقه إبراز الشخصيات السياسية وكيفية تصوير الواقع.. بل وحتى فى تصوير وجهة الرأى فى الحرب ووجهة المدور.. والتولى بين ميشولرجيا السينما السياسية والأساطير الشعبية.. فقبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ استطاعت بعض الأفلام مثل «الاشين» ١٩٣٩ إخراج فريش كراميت، و «المان» ١٩٤٣ إخراج أحمد كامل مرسي، و «من فات قديمه» ١٩٤٣ إخراج فريد الجندى، و «المسوق السوداء» ١٩٤٥ إخراج كامل التلمسالى - أن تشير لجهة الرقابة.. أو تحدث لفتحاً فى الرأى العام.. لكن للعلم المصرى - هموا - لم يكن مهتماً بأن يركز على ديناميكية السلطة فى تلك الفترة.. فقد كانت أغلب المواقف الدراسية فى هذه الأفلام ساكنة.. حيث تلعب الشخصيات أدواراً نمطية.. وكان أقصى هدف لهذه الأفلام هو الغرض الإصلاحي.. أما بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فقد هادنت السينما المهد الجديد، ونهجت فى الإحياء لقائتها بأشوائها تحت الشعارات التى جاءوا بها.. فنجد حسين صدقى - مثلاً - يسارع بتقديم فيلمه «يسقط الاستعمار» ١٩٥٣، وهو ما يتفق مع سناته القلبية التى جئت للشعار دوراً فى العمل السينمائى، وهو بالتعبير إلى ما كانت تفرز به السينما المصرية من ميلودرامات فجة وكوميديات رخيصة يمثل مرحلة جبر ناضجة للبحث عن التغيير.. حيث يؤكد الشعاع على جواب أخلاقية ووطنية قد تكون تقليدية فى زمانها، إلا أنها كانت تمثل الجانب المشرق من السلوك الاجتماعى والوطنى. ويعد حسين صدقى معبراً - ويصدق - عن قيم وسلوكيات المجتمع فى تلك الفترة حيث استجاب

السينما فى السينما المصرية

عبد الفنى داود

كاتب ونادى مصرى

تستخرج لأفلامه. ومن المغرب: أن حسيين صديقي.. على وجه الخصوص.. يصدم في النظام الجديد بعد قيامه بمراتى - حشر سلات. وبعد أن قدم له فيلمًا وطنيًا آخر هو وطني وصبي، ١٩٦٦. رغم أن هذا النظام كان يحمل شعارات الحرية والاشتراكية والمساواة والديمقراطية.. وفي الشعارات نفسها التي كان يرفعها حسيين صديقي قبل وبعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢.. مما أدى إلى اعتكافه ومجزاته السلبيات بعد قرارات الأمم في عام ١٩٦١، وظل في عزلة التي اجتازها لنفسه.. أو التي أجبر عليها.. في خمسة عشر عاما الأخيرة من حياته.

ولقد كرست لسياسة المصرية نفسها لنفسية النظام العسكري الجديد، وطلعت إكاثاتها لرعاية السياسة (للمجد الجديد).. فقد كان هذا النظام الجديد يحتاج إلى تبرير سياسي وأيديولوجي لثورته، وإلى إبراز ضروريته ووظيفته في الفترة الجديدة.. لهذا تعامل مع أفلام ما قبل يوليو ٥٢ معاملة غير كريمة، ووضعها بين فوسين.. فقد كانت تشطب منها صورة الملك السابق فاروق أو تكتت وتشره في الكادر الذي تظهر فيه، ووصل الأمر إلى أن فيلمًا مثل «الله معنا» ١٩٥٥ إخراج أحمد بدرخان منع من العرض لمدة ثلاث سنوات لعدم أنه قد تم تصوير بعض لقائاته قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

ثم ظهرت بعد يوليو ٥٢. أفلام مثل «حكم قراقوش» ١٩٥٣، والذي يسخر فيه من النظام الملكي بعد أقل من عام من بداية هذا العهد، كذلك ظهرت مجموعة من الأفلام كان أبطالها من الضباط الشجعان البراس، والذي كان من أبرزها «رد قلبي» ١٩٥٨ إخراج عز الدين ذو الفقار. كما شارك الممثل النكاهي إسماعيل يس ومخرجه فطين عبد الوهاب بمجموعة من الأفلام في دعم الصورة الجماهيرية للجيش. فظهرت أفلام تحمل اسم الممثل النكاهي من أصل: «إسماعيل يس في الجبل»، و«إسماعيل يس في الطيران»، وغيرها.. وهو ما يؤكد كتمان «سيسيون دي مول»، إن سيما هوليود - حتى (أفلام المرفعات) غير السياسة. قد قدمت منها ممتازًا وفريدًا في نشر

المعلومات عن الفكر الأمريكي وطريقة الحياة الأمريكية، كذلك خلق للراي «الاندروميد» موكافو يورما على الفيلم الأمريكي «فلا: دن أفلام هوليود» تمثل الميمنة السياسية باكمس مانيو.. «والد لأج: جيد التباير عن الفرة» تمامًا.. يلما يرى آخرون أن السينما قد مهدت لتغيير المآزرة في الشرق القديمة.. ذلك لأنها كشفت بحد.. ح شديد عن الثورة الكبيرة القائمة في أنحاء العالم بين الرخاء والفقير.. ومن المصور أن لنحى أي فكرة من هذه الأفكار جانبًا..

كيف.. إذن.. يتسلى لنا أن نترك التأثير السياسي للسينما؟ هل يجب أن يظهر هذا التأثير بوضوح في سياق المماركة القومية أو حتى الانتدابية، والاتجاهات والقيادات الصغيرة التي تتنازها؟ أم هل يجب أن نجد في المسائل الأقل وضوحًا التي تلبس الاحتياجات السياسية، والاتجاهات والقيادات الثابتة والمؤكدة؟ إنها جميعًا مسائل معقدة بسبب صعوبة فصل تأثير فيلم ما عن مستوى مؤثرات أخرى ذلك اتجاه آخر بسببها الوصول إلى الناس.. كذلك هناك مؤثرات أخرى يجب أن نضع في الاعتبار تبحر وكأنها ليس لها قوة مؤثرة في المضمون المقصود للفيلم.. فالمسألة - باختصار - هي: كيفية أن تكون نتائج التجربة السينمائية ممكنة الرضوخ ومؤكد.

ولكي نحاول الإجابة عن هذه المسائل نضع عرض الأفلام التي ظهرت في مصر منذ الستينيات فنجدها بعضًا منها يند العهد البائد عهد الملكية والإقطاع والزراعة والبائس الظالم والعمدة المحجور.. عهد الظلم والاستعباد في ظل الملك الفاسد والحكام الفخورة، والفساد والرشوة إلى أن جاءت «الفرقة» لتحقيق العدل وتنصف المظلوم، وتهدد ظلم الليل لجبرج فجر الحرية.. فقد معنى عهد الاستعباد.. وتوجد بعض الأفلام الأخرى من الصراع الطبقي.. صراع العمال والفلاحين الكادحين من أجل حقوقهم المشروعة.. وكيف أن «الفرقة» قد حققت لهم أحلامهم.. كذلك شهدت السينما المصرية، وكذلك السينما المصرية التي كان إنتاجها

السينمائي هزلا لا يكاد يتكرر.. علم، مدى الأبرهين علماء الضامية. نوعيات عديدة من الأفلام مثل: أفلام صولان ١٩٥٦ - وهي مجموعة من الأفلام البوليدرامية مثل: «سجين أبو زرعيل» ١٩٥٧ إخراج نيازى مصطفى، «بوروسسيد» ١٩٥٧ إخراج عز الدين ذو الفقار، وعائلة البحار ١٩٦٠ إخراج السيد بهدي، وأفلام ما يمكن أن يسمى بالواقعية وهي أعمال صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح.. كذلك ظهرت أفلام قبل وبعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ تتناول قضائيا للديمقراطية والصراع السياسي في مصر السينيات مثل فيلمي «كمال الشيخ» للنص و«كلايه» ١٩٦٢، و«ميرامار» ١٩٦٩ وأعمال نجيب محفوظ الأخرى، وفي السينيات ظهرت أفلام تتناول قضائيا الديمقراطية في مرحلي عبد الناصر والسادات، وتصور عن الصراع الاجتماعي والسياسي في الفترة التي سبقت حرب أكتوبر وما بعدها.. كلود من التكنيس عن للعبث الشعبي، وأفلام أخرى تتناول قضائيا الفساد الاجتماعي، وأفلام تزج السخرى عن نظام عبدالناصر والإرهاب الباطني للحريات المدنية، وأفلام حرب أكتوبر.. مثل «الرصاصة لا تزال في جيبي» ١٩٧٤ لخصام الدين مصطفى، وأبناء الصمت» ١٩٧٤ لمحمد راضي.

وهناك أفلام اصطلح الفقاد على تسميتها «السينما السياسية» باعتبارها تتناول مشاكل سياسية مثارة وقت إنتاجها.. مثل الأفلام التي تصور تعذيب المعتقلين في السجون وهي زائر السجن ١٩٧٠ إخراج ممدوح شكر، «الكرنك» ١٩٧٥ إخراج هلى بدرخان، وإدما يتروح الأندريس، ١٩٧٩ إخراج حسيين كمال، وفي أفلام تدب النظام الناصر، وتشير إلى أنه كان نظاما إرهابيا أدى إلى هزيمة يوليو حزيران ١٩٦٧. ومن الأفلام التي تتناول انحرافات عصر الانفتاح.. والفساد مثل «الكذاب» ١٩٧٤ إخراج صلاح أبو سيف، ودعى من نطق للرماس، ١٩٧٥ إخراج كمال الشيخ، والمندوب، ١٩٧٦ إخراج سعيد مرقوق وهو الفيلم الذي تعرض للتعقير فترة

السينما والسياسة

لمحمد الأخضر حاميها، وفي سوريا - التي ظهرت أول أفلامها الروائية «المتهم البريء» لأيوب بدرى عام ١٩٦٨ - ظهرت أفلام قوية تتناول القضية الفلسطينية وغيرها من القضايا الصورية من أمثال: «ثلاث عمليات داخل فلسطين» ١٩٦٩ لمحمد صالح الكيال، و«السكين» ١٩٧١ لخالد حمادة، و«الخوصعون» ١٩٧٢ لإخراج توفيق صالح، و«الأبطال يولدون مرتين» ١٩٧٦ لصلاح ذهني، و«الحديد» ١٩٨٤ لدريد لحام، أما في أقطار عربية مثل لبنان وتونس والمغرب والكويت وليبيا فسجد أفلاما قومية مثل «عمر المختار» لمصطفى العقاد، و«شمن الضنجان» للترنسى رضا الباهي، و«مغامرات بطل» للجزائري هزالي علوش، ومن الملاحظ أن كثيرًا من الأفلام قد سيطرت عليها النزعة الدعائية أو النصف الفني أو إقام الفكر الأدبولوجي، وأنها عملت ربط النضال القطري بالوطن العربي ككل.. وهو أمر على عكس الواقع الملموس.. فافتقدنا في بعضها البعد العربي رغم أن أحداث هذه الأفلام جميعًا تص القضايا العربية بشكل مباشر..

والأهم من كل ذلك أن بعض هذه الأفلام تكشف دور الدولة في توجيه الفيلم السياسي.. وذلك بهدف إما التفتيش وإما ترسيب قضايها بشكل غير مباشر؛ وتكشف أيضا كيف عرقلت قضية الحرية لصالح السلطة والنظام، إذ من النادر أن تُبدى سينما الدعائية السياسية أغراضنا تعليمية حيث تعتمد على إحداث التغيير في السلوك أو ترعص بهذا التغيير.. أو تلهم بأحداث وأفعال ما أو تغير من.. وجهات النظر من خلال أفلام روائية لجست لديها القدرة على تحديد وجهات النظر أو المواقف أو الأحداث السياسية إلى درجة ذات مغزى.. فإن هذه الأفلام تستطيع أن تؤدي عملها على نحو مقنع وبشكل خفي مع النتائج والمضاعفات السياسية التي من الممكن أن تكون مضادة تمامًا.. بكل ما في هذه الكلمة من معنى.. للهدف التظاهر والمعلن.. ومثال على ذلك أفلام الصليبية التي تبذر شخصيات الأغنياء

١٩٦٧ استجابة عند عدد كبير من السينمائيين لهذا الحدث، فملى مدى الحرب القومية التي خاضتها الأمة العربية قدمت السينما العربية بعض الأفلام التي تعكس وقائع هذه الصروب.. إلا أننا نلاحظ أن المعالجة في أغلب هذه الأفلام لم ترتفع إلى مستوى هذه الأحداث، مما أدى إلى تشويه الواقع والتاريخ في بعض الأحيان.

وتظهر في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات توجه إيجابي في السينما العربية هو التوجه العربي للسينما في الأفلام العربية في أفلام تدور أحداثها في بلاد عربية، وكان من الممكن أن يكون هذا التوجه مدمرًا وبناءً في مجال تبادل الخبرات العربية، وكان رائد هذا الاتجاه المخرج أحمد كامل مرسي الذي قدم فيلم «لبنى المرصعة» في العراق عام ١٩٤٩ - ثلاثة مخرجون آخرون حاولوا التمييز عن الإنسان العربي والهجوم العربية في «القنص» ١٩٧١، و«صلاح أبو سيف» في «القنص» ١٩٨٢، و«محمد شكري جميل» في فيلمي «الأسرار» و«المسألة الكبرى».. وصاحب حداد في «الحديد» و«الطهيرة».. وقد قدمت الجزائر أفلاما تتناول حرب التحرير الجزائرية وإرهاصات الثورة مثل «الخارجون على القانون» ١٩٦٩ لتوفيق فارس، و«عرق أسود» ١٩٧٢ لميد على مازيف، و«منطقة محرمة» ١٩٧٢، و«وقائع سدوات الجمر» و«رياح الأورلى»

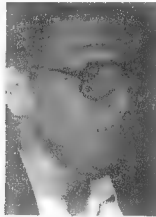
من الزمن، ثم سُمح بحرمته بعد الحذف، وظلت الرقابة تحذف منه أثناء العرض، ثم عرّقت الرقابة الذين وأقروا على عرضه في الداخل والخارج.. بل لقد أدى فيلم «الذئبين» إلى إعادة قانون الرقابة الذي صدر عام ١٩٤٧ على شكل قرار وزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، وقيل «المحفلة معاي» ١٩٧٨ إخراج محمد عبد العزيز - «ولا يزال التحقيق مستمرا» ١٩٧٨ إخراج أشرف فهمي، ومثل الأفلام التي تتناول المشاكل السياسية بمفهوم تتناول المشاكل المثارة في ذلك الوقت مثل «لا شيء يهم» ١٩٧٥ إخراج حسين كمال الذي يهاجم النظام الناصري، و«رحلة داخل امرأة» ١٩٧٨ إخراج أشرف فهمي التي يحارل فيه التعبير عن مشكلة اليمن الرجمي والوفاة الانتحارية، ويضمّن إلى هذه النوعية أفلام يوسف شاهين «العصفور»، «عبرة الابن الضال» و«إسكندرية ليه»، ومنذ اغتيال السادات في أكتوبر ١٩٨١ ظهرت أفلام الثورات.. أفلام الحرية والجنس والمفردات.. لكن ظهر مخرجون جادون وسط هذه الهلوسة السينمائية مثل (وأنت العظمى ومحمد خان وخيري بشارة ودأود عبد السيد وعاطف الطيبي)، وقد أثارت سلسلة أفلام عاطف الطيبي لجادة المهمة منذ «سواق الأنبيس» ١٩٨٣ حتى «ناجي للطي» ١٩٩٢، جدلا مثيرًا.. ولا يزال «ناجي الطيبي» يثير الجدل والخلاف حول شخصية الرسام الفلسطيني المناضل وقضية الحرب الأولى (فلسطين) وأزمة الديمقراطية في المنطقة العربية، وهزمتا الداخلية قبل أن تكون هزيمة من الخارج، وتشير الحملة المصعورة من بعض الأفلام الموسومة التي تهاجم هذا الفيلم لمجرد أن الفنان بطل الفيلم الذي تم اغتياله كان يهاجم رئيسًا لدولة عربية في رسمه الكاريكاتورية.. إلى ما وصلت إليه المنطقة من تدنٍ ومجازرة بالشعارات في قضايانا القومية والصورية وهو ما يفسر لماذا لم تنتج حرب العدوان الثلاثي عام ١٩٦٥ أو حرب أكتوبر ١٩٧٣ إلا حصائد قليلًا من أفلام المناسبات ليست في مثل الأهمية التي عليها هذان الحدثان.. وعلى العكس أوجدت هزيمة

خلال الأشكال المختلفة من التسلية.. وبهذا تخلق الأساطير والقيم، وتؤكد نفسها بطريقة وأسلوب مموه.. وبدون أن تلتفت الخطر.. وتصبح أمراً ثابتاً ومستقراً لاجدال فيه.. بل ومسلماً به..

لكن هناك أفلاماً في السينما العربية لم تكن بورقا لأحد ولا ناطقة بلسان نظام أو مؤسسة، ولا تنتمي لسينما الدعاية الخفية أو الدعاية للعلمة، أو للترجيح السياسي والثورية المصطنعة.. بل هي أفلام نقد الذات.. فتعريضها واضحة.. وفي بعض الأفلام التي عالجت القضية الفلسطينية مثل «الطلال في الجانب الآخر، ١٩٧٥» إخراج غالب شعث.. وهو الفيلم الذي ظل حبساً في العلب لمدة عامين! لمجرد أنه يناصر فكر المقاومة الفلسطينية للقال بأن البدنية هي التي ستفتح الطريق إلى المستقبل، لذا تعرض الفيلم إلى (مؤامرة اغتيال) كما يقول الناقد الجليل كمال رمزي دراسة «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي، ضمن كتاب «الهوية القومية في السينما العربية»، وتتكون هذه المؤامرة من تشويه الفيلم، وإخافة «جماعة السينما الجديدة» متجة الفيلم، وتدخل مجلس الشعب مطالبا بمنع الفيلم حيث أصدرت لجنة الشكاية والإعلام بالسنس لتسريجة باعتراضها على الفيلم، وصدر ما يشبه القرار من وزير الشكاية بمصادرة الفيلم، وهجوم بعض الأفلام الموصومة بشراسة وتجنس مطالبة بمنع الفيلم، وتم سحب الفيلم بالفعل بقرار خفي.. تماماً كما يحدث الآن مع فيلم «ناجي العلى»، ١٩٩٢، وبعد سبعة عشر عاماً من الواقعة الأولى.. فقد تعرض هذا الفيلم لعملة شرسة محمومة من بعض الأفلام المسموعة بحجة أن الفيلم عن الفنان ناجي العلى رسام الكاريكاتير الفلسطيني.. ذلك الفنان الذي هاجم السادات في رسومه عندما قام بزيارة لإسرائيل وعندما عقد اتفاقية كامب ديفيد، مما خلق نوعاً من الإرهاب والفاشية ومصادرة الفكر والرأي، ووقفت ناكبات في مجلس الشعب المصري تهاجمان الفنان الراحل، وسبته واحدة ملهها سباً علنياً.. ومنع الفيلم كذلك من دخول مسابقة المهرجان القومي للأفلام للروائية، وهو



مشهد من فيلم «الهروب» لمطاط الطيب



رافت السبيعي

فيها كمنادج سيلة تال جزامها كما يدال الأرباد جزامهم... وبهذه الطريقة يمكن استعادة العدالة والتوازن في المجتمع.. وبذا تقدم السينما شكلاً من أشكال التصويض والمزاء.. فالوعد في السينما يؤدي وظيفة مقبوسية.. فهو يمثل المنفعة التي يندى بها من أجل الحقن الطبقي والاجتماعي للمفترجين.. لذا قتل هذه الأفلام تعد صمام أمان سياسي.. ومثال على ذلك الأفلام الأمريكية التي تناولت مشكلة التفرقة العنصرية من وجهات نظر ليبرالية.. فهذه الأفلام قد ساعدت على إصلاح سمعة هوليود السيئة كمصنع للأفلام.. وما أثبتت أنها قادرة على إنتاج أفلام ناضجة تدعو إلى إيقاف الضمير الاجتماعي.. ومن المثير للدهشة أن كل الأفلام التي تناولت مشكلة التفرقة العنصرية قد حققت دائماً نجاحاً تجارياً كبيراً.. ذلك لأن العالف وراء هذه الأفلام كان دائماً.. وعادةً.. مخلصاً وصادقاً، فلتأس عادة لا يذهبون إلى السينما لإيقاف مشاكلهم.. بالإضافة إلى أن الأفلام المشاكل، هذه تحسم بالحق والصدق، وتضخ على السسط والفضب وتعرض عليهم.. فهي مبنية على أن نقدر الصنفرج.. كلما أمكن ذلك.. ألا يأخذ جانب الحماطف نحو البيض، ويخرج الصنفرج بحجرة مفاداً أن الآخرين هم المذنوبون ولائب له، أما المذنوبون الرحيمون فهو جودون في الفيلم فقط.. فهنا لا تثار أي مشاعر بالذنب لدى مخرجي السينما، وبالتالي فإن مثل هذه الأفلام تقدم نوعاً من التطوير (الكاتراسيس) للمفترجين البيض.. وذلك بعد ممارسة الطقوس التطهيرية التي تنسم بسمات أدنى من البحث عن الروح.. وفضل أكرد إلى (الاسترخاء الاجتماعي).. لذا فهذه الأفلام تؤدي وظيفة كبديل للإصلاح.

وهناك أفلام أخرى تأخذ أشكال عدة فيما يسمى (بالدعاية الخفية).. إذ إن كل مجتمع مبني على أس مقبولة من الجميع وقواعد متجانسة من القيم، يحاول أن يدمجها ويؤلفها خلال فترات التغيير.. ومن الممكن بث الأفكار ووجهات النظر بطرق غير تقليدية تبدو غير مقصودة مثل أن تدس من

معرض للوقت عن العرض في دور السينما
سبب أو آخر.. هل هذا كله لأنه يتناول
حساسية فئتين في وقت ليس من المطلوب
فيه أن تذكر فلسطين وقضية فلسطين؟

لقد وصل الأمر إلى حد أن أحد هذه
الأفلام اتهم صانعي الفيلم بالديانة المصلية
وأنهم باعوا وطنهم من أجل حفنة دولارات!!
لمجرد أنهم تصدروا لعمل سينمائي عن
فلسطين!!

وهناك جوانب أخرى للأداء السياسي في
السينما العربية.. وإن كانت لاتأخذ شكلا
سياسيا مباشرا..

كانت هناك المقدسات، والموضوعات
الدورية، والموضوعات التي تتعلق بالشرذمة
الجنسية والافتخار، وكذلك الموضوعات
التي نحاول تصدير العادات والتقاليد والعرف،
وهدم القيم والمؤسسات والمقدسات المفروضة
في الشرق والغرب، وفي اليسار واليمين ..
وكلها موضوعات تخطط فيها السياسة بالدين
بالعش ولكنها تصب جميعا في السياسة ..
ما يجعل بعض الاتجاهات في مجتمعاتنا
العربية تقرر أن السينما في هدام لإدراكها أن
السينما قادرة على تغيير العادات والتقاليد
والعرف وأنها تمثل خطرا عليها.. ومثال
على ذلك ما كشفه الجماعات الدينية المتطرفة
والمطرفة في العالم العربي عن موقف
رافض ومستهجن من السينما وأخطارها
واعتبارها رجسا من عمل الشيطان وأنها
تفترس المبادئ الهدامة والفساد، وليس هذا
بغريب على السينما في العالم فقد تعرضت
كثيرا من الأفلام للمصادرة والبيع، وإن
اختلفت الأسباب والمطالقات الأيديولوجية،
عن ذلك التي تحكم في مطلقنا العربية،
ومثال على ذلك الأفلام الأمريكية في الحرب
العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥ والتي أبرزت
الأهداف السياسية التي سطر عليها عنصر
الدعاية السياسية، وحاصرتها الرقابة العربية
ومكتب الاستخبارات والتي كان تلعب على
السيناريو قبل التصوير، ورغم ذلك اختلفت
نسخ فيلم «صنفا في اليابان» كلها.. ١٩٤٦
إخراج تيوودور جوسيل لأنه أغضب الجنرال
ماله آرلي وتمرض فيلم «محرقة سان

السينما الفلسطينية

علاقة بين المؤثرات المزدوجة الانتاج
شخصيات الديكتاتوريين وبين الإنتاج
السينمائي، ومثال على ذلك الفيلم السوري
«بين في أكتوبر» ١٩٣٧ إخراج ميخائيل
روم الذي تم إخراجها احتفالا بالذكرى
لظهور قيام الثورة البلشفية، وكان قد طلب
من ميخائيل روم إخراج فيلم حول أحداث
الثورة.. لذا ركز فيلمه على دور ستالين في
هذه الثورة.. ولكن.. وبعد موت ستالين..
عاد ميخائيل روم إلى فيلمه وشطب.. بعدة
وسائل - ظهور ستالين بشكل واضح مما
اضطره، إلى حذف الكثير من فيلمه الذي
خضع للرقابة من جديد..

وقد ظهر في العقد الأخير من هذا القرن
في عالمنا العربي - وإن ظهرت نماذج باهضة
منها في فترات سابقة - نوعية من الأفلام
يطلقون عليها (الأفلام المشعركة) والتي يتم
إنتاجها بين دول عربية ودول أجنبية أخرى
مثل فرنسا على وجه الخصوص.. وتقوم هذه
الأفلام بدور سياسي مؤثر سواء أكانت بقصد
أو بدون قصد لأنها في النهاية تفرض لتأثير
الفيلم العربي بمطلقاته الفكرية.. بل
وتكرياته الجمالية وقواعده التجارية.. فهي
أفلام تفرض للتعبئة الغربية.. وما يستتبع
ذلك من شعور بأن ثمة هوة كبيرة تفصلنا
عن المستعمرين في العالم.. هوة تزداد مع
الأيام اتساعا.. وسبيل الخلاص الوحيد هو
التشبه بتعاليم الغربى الأكثر حمضا.. وإلى
تقليد أسلوب الحياة عند الغير الموهود، وفي
مد اليد السفلى لتسولا لأشياء الحياة.. ومثال
على ذلك فيلم «الوداع يا برنابرت» ١٩٨٥
إخراج يوسف شاهين الذي ينادي فيه
بالتفاهم القائم على الحب مع العدو، والمسألة
والسلام.. فهذا الفيلم كما يقول الناقد
مصطفى درويش في «مجلة الفنون» عدد
٤٦ سبتمبر ١٩٨٥ «دعوة صريحة من
الليدانية حتى النهاية إلى التسلق بجعب
(كافاريللي) المساعد الأمين ليو تابتري
حملته على الشرق العربي.. لمانا؟ لأن
(كافاريللي) في تصور المخرج.. عالم
صادق في مشاعره الدافئة المتدفقة.. إنسان
مفرد عاطفة.. مات مقهورا - ضحية
عاطفته الكبيرة.. ولم يجد سوى قلبه أيشله

بيترو، ١٩٤٥ إخراج جون هوسنوت لحذف
أكثر مشاهد عنفا قبل عرضه لأنه يضم
كمية كبيرة من المشاهد والمواد المصورة غير
أنشؤة.. بالإضافة إلى الوثائق الأخرى
للحرب العالمية الثانية، وكذلك تعرض فيلم
«السابع من ديسمبر» ١٩٤٣ إخراج (جون
فوردي) للبر وليس للمذنب فقط فقد تحولت
مدة عرضه الأصلية من خمس وساتين
دقيقة إلى عشرين دقيقة فقط.

وتسببت بعض هذه الأفلام في وضع
بعض المخرجين وكتاب السيناريو في قائمة
السوداء أمام لجان التحقيق المكارية مثالة
جون هوارد لوسون مؤلف سيناريو فيلم
«حصل» ١٩٣٨ إخراج لويس مايلستون -
والذي هاجمته الكنيسة الكاثوليكية أيضا
والكاتبة ليليان هيلمان التي كتبت سيناريو
فيلم «نجمة الشمال» ١٩٤٣ إخراج لويس
مايلستون، وبعد سبع سنوات من كتابته
معلت أمام لجنة النشاط المعادي لأمریکا
(المكارية) ووضعت ضمن القائمة السوداء
في هوابورود.. أما نسخة الفيلم فقد حيلت بها
اليد الثقيلة للرقابة عند عرضه بعد ذلك.

وهناك نوعية من الأفلام عرفنا ملامح
ملها في عالمنا العربي يمكن أن نطلق عليها
«سينما الديكتاتورية والديكتاتوريين» سواء
كانت هذه الأفلام روائية أو تسجيلية، وهذه
النوعية عرفها العالم منذ الثلاثينيات حين
وظفت للمرة الأولى للدعاية للديكتاتوريين
أمثال ستالين وموسوليني وهتلر.. فهناك

لنوصيه الطريق أمام شعبنا اللذلة في مستنقع الجهل والخلف.. وهو ما يخالف الحقيقة التاريخية تماماً لأن هذا الجنرال كان المدبر لأمر القلاع وشلوب الحرب، والذي اعتكف به الحملة الفرنسية عذابة كبيرة واهتمت به اهتماماً زائداً، والذي يفضل موته بدأ فجر تحضر العرب شوما أو مصريين من رق الاحتلال الفرنسي.. هذا الجنرال للرهبه يصوره يوسف شاهين وقد جاء إلى الوطن للعربى لا بنية الاحتلال، وإنما بنية إقامة علاقة شاملة.. علاقة عطاء وأخذ مع العرب.. وهو تصور آثار سخرية الفساد الفرنسيين أنفسهم فجدد الفنانين الفرنسيين جى لاكورس، وككلو تيهيبر يملكان على هذا الفيلم بقولهما: «الوداع بابولارث، فيلم أقرب إلى مسرحية الفواز الشهيرة» وقص المحدثات، منه إلى أي عمل في آخر.. ذلك لأن صاحبه قد ارتأى له أن يثوب وجرداً وعندما حول هب معاه بين واحد من أعلام الحملة الفرنسية الجنرال (كافاريللي) وبين غلام متشرد، من غسان حوارى مصر وأرقشها.. وفوق هذا فهو يتعرض لتاريخ مجيد من تاريخ مصر وفرنسا.. على وجه سته الرئيسية الإسفاف المعيب والاستخفاف للشعب.. ومن الغريب أن هذا المخرج ظل طوال عمره يحلم بالوصول على جائزة من

مهرجان ميماي غربي إلى أن حصل على جائزة مهرجان برلين الدولي عن فيلمه «إسكندرية.. فيه» الذي يقدم فيه شخصية يهودية صهيونية تلبس معوش الإنسانية والطيبة وتفضض بكل المشاعر الإنسانية للنبيلة.

ومثال آخر على هذه الذوينة من الأفلام هو سوفسطاكية المخرج للتسطيني الأصل الذي يعيش في بلجيكا ميهوفاً خاليفي وأفلامه: «الذكورة القصية»، «الترب من نعيم»، «عرب للجليل» والتي لا تأخذ موقفاً حاسماً ومحدداً من قضية التمسال للتسطيني.. بل يصره في دمايز التمسال وللرد والروية الغربية القائمة للتسنية، مما يؤدي إلى طرح القضية بشكل يفقد القوة والتأثير.. متحفاً كما يقول: (بالديمقراطية الغربية التي يرى أنها القادرة على منع نسبة عالية من الحرية من ناحية توافر المناخ على الأقل).

ومثال ثالث هو فيلم «روح السد» ١٩٨٩ - تونس - إخراج: (تورن يوزيد) الذي يقدم فيه شخصية رجل يهودى يمثل كل الطيبة والوداعة في إنسان نبول.. مصنفها عليه (عجاباً) رهالة تولدت من تماطفه المميم مع الشخصية، وصوره على أنه الشخصية الطيبة الوحيدة في الفيلم والتي لجأ إليها يمثل الفيلم

باحثاً عن الفن والوداعة والفهم الإنساني للميق.. أما بقية الشخصيات فهي عذائية وهم جميعاً مسلمون.. والقادة التي تقرر أن تؤدي فريضة الحج تقرأ على قلادة معلقة في صدرها آية قرآنية، وعملية الاغتصاب تتم تحت ارجحة (بسم الله الرحمن الرحيم) وفي المقابل يسمر الحنين للشعمان اليهودي، ولغناء اليهودي القديم، والموسيقى اليهودية الشرقية القديمة، وأضلى المخرج الطيبة والحكمة والفن على اليهود، وللتموة والفساد وعدم الفهم على المسلمين.. ففيلم يبدو أقرب إلى الأفلام الغربية التي تعتمد التشهير بالعرب.. واليهودي في هذا الفيلم يشبه اليهودي في «إسكندرية فيه»، ويهودى ثالث في فيلم الجزلري (محمد الأخضر حامونا) «الصورة الأخيرة».. وهو ما يلقى الضوء على أحد أركان المسمى للوصول إلى الغرب بما يرضيه ريقه.. وكان هذا الغرب أصبح كذبة يجمع إليها هؤلاء المخرجون.. ويتقربون بشتى ألوان الغزل والتعازلات.. ومثل هذه الأفلام تمكس الخضوع لمواامرات التغزو الثقافي على بلادنا، وفرض للتحبة الثقافية على امتنا، والدعوة إلى السلام المزيف مع عدو ضار يهحف إلى السيطرة والتوسع.. وكان هؤلاء مبهوتين الجذور عن أرضهم. ■



ق

تفرد الخطاب السينمائي كونه
[فرازا] لتوليفة من العناصر العقلية
بسمات عديدة تروى بصعوبة تحليله
وإرجاعه إلى مفردات قواعده ذهنية
وأيديولوجية، يساعد على ترسيخ ذلك
المفهوم عدم وجود نماذج بحثية راسخة
ومعبرة في التحليل السينمائي، بالإضافة إلى
صعوبة تصنيف الفيلم السينمائي منهجيا،
وبالتالى تصديقه وإدراجه فى خطة بحثية
منتهجة وفعالة.

وتعد محاولة استنطاق الإنتاج السينمائي
- مصفا - كمنتج إيداعى شخصى أو جماعى أو
قومى محارة شاقة ومعقدة بالمخاطر،
ويرجع ذلك أساساً وبالدرجة الأولى إلى
طبيعة الفيلم السينمائي ذاته، بدءاً من هيكله
الأساسى - لفكرة والسيناريو والحوار ومروراً
بتدخل الممثل السالى للفيلم كصناعة فنية -
فى أسلوب المعالجة وعدد المشاهد - (وحدات
العمل) - وطبيعتها وأسكن تصويرها وفريق
التمثيل الذى سيتولى توصيل الخطاب
السينمائي للمتلقى - ثم تتوالى العوامل المؤثرة
والمسيطره والتي تتدخل بين رقابة الدولة
والرقابة لذاتية على صانع للفلم أو صناعه
والتي تتمثل فى عوامل اجتماعية ودينية
وسياسية... إن هزمها تماماً بوعيه طاقته
فى اللاوعى وتضمنتها حشاشا العمل بصورة
أو بأخرى كإنتاج طبيعى لعوامل وظروف
تراكمت عبر مئات السنين فى مجتمع وببلة
ونفسية صانع للعمل.

وليس مستبعداً أن تتدخل عوامل أخرى
قد تكون أقل قيمة وأكثر تأثيراً فى العمل ذاته
كبرودة الجو أو موسم الامتحانات أو اشتغال
المداسة على بطولة عالمية فى كرة القدم أو
حتى بطونة محلية بالإضافة إلى مشاكل دور
للعرض وملائمة التليفزيون والفيديو... الخ.

وإذا كانت هذه العوامل مجتمعة
بالإضافة إلى كثير من العوامل الأخرى التي
تؤثر فى محاولات تحليل الخطاب السينمائي
تمثل عائقاً معقداً ولدر أن يوجد أمام حالات

الإنتاج الإبداعى الأخرى، وبالتالي حالات
تحليل مضامينها إلا أن كثيرين استطاعوا
التغلب على تلك العقبات أو معظمها وكانت
النتيجة وباعتراف متفق عليه هى عدد لا
يأس به من الإبداعات الجيدة والمسئولة فى
الإنتاج السينمائي تقابلها محارلات جادة فى
محالات النقد والتحليل.

ويمثل المخرج السينمائي، كمتخصص فريد
وحيدى فى العمل السينمائي قاسماً مشتركاً
أعظم فى محاورات تصديق الإبداع
السينمائي وتحليله ويرجع ذلك فى الأساس
إلى طبيعة دور المخرج الذى يبدأ باختيار
الفكرة أو النسق المكتوب الذى يبدأ العمل منه
- أحياناً يضعها بنفسه - مروراً باختيار
التركيبه الأسلوبية للعمل بوضع - أو اختيار
من يضع - الهيكل الأساسى للعمل - السيناريو
- ثم لغة الخطاب المتداولة بين المذنين
ويؤلفهم وبين المتلقى وعناصر لغة الخطاب
الأخرى من إضاءة وصوت ومؤثرات صوتية
وموسيقى تصويرية ومونتاج بالإضافة إلى
اختيار وتوجيه من سيتحدث بالآلة الأساسية
فى العمل (الكاميرا).

ومن هنا تنشأ نقاعة بحثية - قد تكون
غير يقينية مؤداها أن للفيلم السينمائي من
زاوية التناول البحثى أو النقدي يبدأ بالمخرج
وينتهى إليه مروراً بكافة العناصر المؤثرة فى
تلك الصناعة الفنية على اعتبار المخرج
فاعل ومحكم أساسى فى الفلم، حتى منها
مع التسليم بضرورة تعقيد العناصر الحتمية
والقاهرة.

وبالتطبيق على السينما المصرية يتضح
جلياً أن نخبة من المخرجين قديماً وحديثاً
استطاعوا أن يؤسسوا بنى سينمائية معتبرة
واستطاعوا أن يستحدثوا ويكرسوا لغة خطاب
خاصة نابعة من خصوصية الحقل الإيداعى
لديهم ومشارية بعمق فى خصوصية المجتمع
المصرى بشتى مكوناته وعناصره المجتمعية
التي تأثروا وأثروا فيها وأثرتهم تراكمت
محاولاتهم التجريبية والتأصيلية فيها نسفاً

تيسر الرفيض والتحريض فى السينما المصرية ياسر عبد العزيز

محترقاً من الأداء الفنى ويحتل فى عدد محدود وغير محدد من الأقاليم المسيحية لثى ويسميا البعض جادة أو جيدة وأسماها فاعلة ومؤثرة ومسؤولة.

وإذا كان المجتمع المصرى قد شهد منذ للخصميات حتى الآن تجربة اجتماعية سياسية فريدة تتمثل ببساطة فى تعدد الأنساق والدرى الأيديولوجية كسبى ومركزات نظرية أفرزت تحداً فى تجميعات الحكم وأساليبه لتتأرجح ببساطة بين محارلات التطبيق الاشتراكى التى تملكت - رغم اعتراض البعض - فى الانحياز الطبقة البروليتارية وتقاليم أقاليم البرجوازية والرأسمالية وطبقة وغير وطنية - هجر سياسات الحراسة والتأميم.

وبينت التجربة الانشائية، استهلاكية كانت أو إنشائية ما يسمى بسياسات الإصلاح الاقتصادى وإطلاق حرية رأس المال المصرى الأجنبى ثم للخصصة.

وقد تراكمت هذه السياسات التى تبدو اقتصادية مع تحولات عميقة فى السياسات المجتمعية الأخرى بالإضافة إلى التحول السياسى الخطير من العداء للغرب والإمبرالية والتعامل مع الصهيونية كأداة ممولة وقاعدة من الغرب العنصرى بما يقتضيه ذلك من معاداة تأمة وإزالة مع الكيان الإسرائيلى، ثم الانفراج الاستراتيجى فى السبعينيات مع المعسكر الغربى والانقلاب على المعسكر الشيوعى وكماج ديفيد ومحارلات التطبيق مع إسرائيل إلخ..

وإذا كان من الممكن التسليم بحدوث مثل تلك التناقضات فى الاتجاهات الأساسية - للدولة - فيما يتعلق بأخص ألق قضائياً لأنها القومى وعلاقتها بالموطن إلا أن الشبه الغربى وغير الاستماع بل المتعكك، هو أن نطل اللخبة الحاكمة ممثلة فى دولاى العمل السياسى فى جهاز الدولة أو الأحزاب والنقابات والجمعيات والمجالس اللادينية وقادة الرأى وحراس البروبايات الإعلامية الكبرى والمؤثرة هى نفسها ذات اللخبة التى عادت

الغرب والصهيونية فى الخصميات وشاركت فى صياغة قرارات التأميم والمصادرة وخطاب الحمى والهزيمة فى الستينيات ثم صاغت خطاب التمسر والتوجه الغربى والصالح مع العدو الإسرائيلى فى السبعينيات، وتعمل جادة الآن فى صياغة خطاب التخصصية والتطبيع وقمع المروق الحزبى من أجل المصلحة العليا للوطن فى الثمانينيات واللتصينيات، والمقصود بأن اللخبة الحاكمة ظلت كما هى طيلة هذه العهود وفى خضم تلك التناقضات هو أن أشخاص اللخبة لم يتغيروا فهم الأسماء نفسها وإن اختلفت مراكزهم المهنية ومواقفهم فى دولاى العمل أو على منطقتهم.

وتمثل هذه القضية تحدياً واستفكاراً كبيراً لأمم المخرج كمبدع وصاحب خطاب تحطه يصب رفضه أو عدائه أو انتقاده للأوضاع المجتمعية السائدة التى قد يرى أنها مجحفة وظالمة - وهذا حق - على أشخاص تلك اللخبة مسيحاً عن ضابط الشرطة أو وزير اللخبة أو رئيس الجمهورية..

ونستطيع أن نؤكد أن السبى المصرية قد شهدت صبر ذلك التاريخ الذى يمتد أربعين عاماً تياراً فكرياً فنياً ومسلحاً يسمى بديار الرفض ونزع من ذلك الحصار قد تمخض نتيجة لعوامل التثنية والتطور فيما يتعلق بالنزعة، وتدجئة لعوامل الالامبالاة والتخطيط فيما يتعلق بالدولة ودورها، ونتيجة لعوامل الرئيس والشعبى فسيما ينطلق بالموطن المصرى، فزعم أن ذلك التيار قد تمخض عن تيار آخر أشد خطراً وأكثر قدرة على التخريف والتطويع وهو تيار التحريض.

ويتميز تيار التحريض فى السبى المصرية بخصائص خطيرة تتمثل فى جدية ومباشرة وقدرته على التكرار وبصير شتى، مما يوجب علينا أن نتقف معه تلك الرفة.

التحريض عبر الرفض فى السينما المصرية

نستطيع أن نلظ فى أعمال قصير محدد من مخرجينا سبق أن وصلنا لإنجاحهم

بأنه فاعل ومؤثر ومسؤول حالة رفض فنية وإنسانية عارمة ومبررة على الرغم من تفاوت درجات الإبداع فى أعمالهم بالسيناير الفنية.

ومن الممكن أن نرصد تلك الحالات لكل مخرج على حدة مع التسليم بضرورة مراعاة عنصر الجدلية بين كل مخرج من هذا الفصل وبقية زملائه، على اعتبار أن الظروف والعوامل المجتمعية المؤثرة واحدة وعلى اعتبار أن كل منهم يشاهد أعماله الآخرين

صلاح أبو سبى - رفض مير جداً

ظهر تيار الرفض للمجتمع والسلطة متمثلة فى اللخبة الحاكمة فى أعمال صلاح أبو سبى منذ ولدت بعيداً، ولم يقتصر أبو سبى رفضه على سلوكيات المجتمع المصرى فى الفترة من الخمسينيات حتى التسعينيات ولكنه بدأ حالة الرفض هذى فى مجالاته للمجتمع المصرى فى فترة الستينيات وإن كان ما يجعلنا هذا محبين وبسماياته هو تركيز رفضه فى المقام الأول ضد عناصر اللخبة الحاكمة التى أسلطنا أن شخصياتها تاجين بأسمائهم كما هو الحال فى معظم الأحيان أو بشخصياتهم الاعتبارية كنتيجة مباشرة لسلطتى الموت والوراثة.

بداية ونهاية

(يمثل فيلم بداية ونهاية لصلاح أبو سبى معالجة رفضة لأوضاع المجتمع المصرى قبل الثورة بطابعه اللخبة التى أسلمت أسرة مصرية - رفيعة الحال كان من الممكن نجاحها وانتقالها بسلام إلى ولادة الطبقة المتوسطة - إلى الفقر المدقع فكانت النتيجة خروجاً على القانون متمثل فى الابن البلىضى ثم - هجر - متملا فى الابنة الوحيدة ثم حالة تحريض صريحة ضد النظام ممثلة فى انتحار الابن الأصغر، ولم ينج من هذه الطاحونة سوى الابن الأوسط (المعتدل) الذى لحق بصعوبة بالغة بأخر صرية فى قطار الطبقة الوسطى.

رأيت أنميته. جثث النوازل
والجنون العفر

وقد عمد رأيت العفر في محلاته
لنرفته والتجسريين إلى ربه في المدي
الاجتماعي المنع الذي اكتسب منه أيقيني
من خلال «نابرية» التلاصق» الإنسانية في
مجتمع من أفلامه «سيدات» أنساني،
والسادة للرجال، إلا أنه مارس الرقص
للتناقضات المطلقة في «صنك» لون شهده،
ومارس التحريض ضد التابو الكفر في
«العب» قصة أخيرة.

والمركد أن عديد من الأفلام الجديين
عديدين شهدت حالات رفض وتعرض
واضحة إلا أن عدم استمرارها بالآلية نفسها
لا يشجع على إدراجها في بحثنا.

فهناك «على من نطلق الرصاص»
أحمد فؤاد» والشذنين» لتسعيد مرزوق
و«الأرجول نهائي لاثنين».

عاطف الطيب - تحريض مبرر جداً
ويؤكد عاطف الطيب - من خلال أفلامه
أن الرقص النظام يؤدي إلى رفض بين في
لعظة التغير التي يمر بها أي منا ويرفض -
من خلال أفلامه - أن التحريض معلم به
لأن الفن السامع واقع لامحالة ، لشهد
ذلك في فيلم «ناجي العلي» عندما بال -
كرد فعل طبيعي - على بيارة البريقال
المزيلة أو الوطن المزيف ، وفي «كتيبة
الإعدام» كانت المواجهة بالتمرة الخافية
الخارجة على القانون عندما أطلق أبطاله
الرصاص - بغور حق قانوني - على
الخائن «وفي البريء» كانت النتيجة الحمية
أن يطلق «أحمد سبع الليل» الجندی الذي
تعرض لفصيل المبع - لنار على زملائه
ورؤسائه الذين أيقن شاماً أنهم يمارون ضد
مصلحة الوطن .

شريف عرفة - التحريض والكباب
في «سمع من» رفض شريف عرفة
الأوضاع القاتلة التي لاتسمح للمواطن

السيرة

مهم، رفض متملي مبرر وغير قادر على
الفعل لأوضاع خلقها السلطة تقرياً.

أما فيلمه «خرج ولم يعد» فقد شهد تبلور
الفن التحريضي في مسورة الارتداد
والزوف من الصدام حيث لجأ البطل أرنجي
نفسه من المعركة غير الإنساني والرجوع إلى
مجتمع لا يحري أدنى أو صغيراً لا يمكن
للتعايش معها.

داود عبد السيد

وتُسل أعمال داود هيد السيد
كعمليات جراحية دقيقة لأعضاء المجتمع
المصري محاولة للتطوير والبوح بمواجهة
للتناقضات في «الكيت كات»

و«البحث عن سيد مرزوق»

غيره بشارة

في «العواصم» ٧٠ و«الطوق والإسورة»
ويوم مريم حلو، استطاع بشارة أن يجسد
أزمة الشقاق في الفلم الأول ثم اتقصد
الأسطورة وإعادة إنتاجها ورفض بشدة
المجتمع المطلق في الطوق والإسورة، ثم قدم
شريحة في معاناة الطبقة السفلى في «يوم مر
ورفعته لدرى إذا ما كان سيوفر للتحريض أم
لا إذ إنه التصرف بعد ذلك لرغبة متوحشة
أوقعت في الإصابة بالأعراض الأمريكية في
فيلمه الأخير «آيس كريم في جليم».

أما «القاهرة ٣٠» فقد شهد حالة الرقص
التقام في شخص محمود عبدالدائم، الذي
فهم اللعبة جيداً وحاول أن يستفيد منها رغم
استنزافه والتمسح من خناصرها، وشهد حالة
التحريض المباشر من على هذه الشخصية
اليسارية التي وجدت في معاناة السلطة
ضرباً لتخلص.

وفي «الأرض» كان التحريض واضحاً
لمحمد أبو سريل، وإن كانت مقاومته
وهجومه سلبيين وظن أن رفضه محلي إلا أن
السلطة وجدته غير ذلك.

ومثل «حمام الملاطيلي» و«المواطن
مصري» حبالي رفض واضمحنتين
ومضيقين إذ مثل الأولى رفضاً للواقع
السياسي لذات الأسباب وهي التهميز الدولة
ضد المواطن، في «المواطن مصري» كرفض
للمجتمع الثماني كان السبب أيضاً هو ذلك
الانحياز.

إلا أن فيلم «البداية» كان خير مثال على
تبلور التيار والفن التحريضي في أعمال أبو
سيف عندما قام أفراد «كمونته» بالانقلاب
غير السلمي على رمز السلطة وأرغوا ذلك
بإعلان مبادئ مجتمع العدالة والديمقراطية
التي رأى البعض أنها مبادئ يسارية.

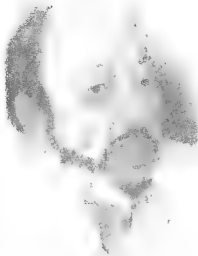
محمد خان - الرقص بعد بحث
الحالة

(تتال لغة الخطاب السيمائي لدى محمد
خان نسفاً فنياً بانيلاً ويبرز خان جداً في
تصوير حالة الرقص بطريقة تهمز غير
متحيزة أو مفتحة ظهر ذلك جلياً في «أحلام
هند وكاملا» عندما قرر بطريقة بدور حيادية
أن آليات المجتمع تدفع بضرارة أعضاء
طبقة السفلى إلى الانحراف ثم شجاع كل
الامتلاكات مادية رعبية، بصورة لا تترك
سبيلاً للأحلام، والأحلام هنا بمسماة هي
أحلام العيش بصورة آدمية.

الشه نفسه لتلظه في فيلمه «عودة
مواطن» و«سوبر ماركت» و«زوجة رجل

باحتراق ذلك وفيه ، يا مهلبية يا ، ولوجه
والفم تلك النخلة التي تسعى جامدة لمسح
الرضى بمساعدة المملدة .

وفي الشعب مع النقبان ، أهدم للمواطن
الجريح على الأعداء .. كخطف الضارب عندما
ساعدته المتطامن الذين يملكان للرصاص
على السيلان الفاسد ، أما تعليم الإزهاب
والكباب ، فقد شهد أخصج محاولات الرض
ثم ألا هرومن إذ إنها تطهقت في ذلك العمل
.. نرى المواطن الجسوط الذي لا يرغب إلا في
زينة أولاد ، وضمان قوتهم وتل حقه
الفرى من روجه يولكن السماريات النبية
نقله نفساً لعمل السلاح بمساعدة مواطنيه
الذين منكت السلطة المهيمنة والاجتماعية
حقوقهم بلطف في رجه السلطة في إشارة



محمد علان

تعزيزية وانسجة ، وجري كتيبي عارم
الصوت للسلطة يندبها محارراً ويثور بدسطة
توتر التحريض الذي قد يلتقل من الشاشة إلى
المتلقى عبر لامبالاة وثلاثينات السلطة رؤس
وتجرب المرئيين أو المشاهد وحتمية التطور
الطبيعي للفعل الإنساني .

والرائض جلياً أن ثمة قناعة وتقوية
ترسخت لا شك في ذهن كل منا مؤداه أن
تلك الأعمال السينمائية لوحت كلها معزولة
عن سياقات التطور الاجتماعي وليست كلها
عاجزة عن التدوير وليست كلها مفتحة وغير
معرضة ، ولعل نزايد حالات مواجهة
السلطة على أرض الواقع تمثل مؤشراً دالا
على إمكانية ثبور تيار التحريض عبر
الرض في الواقع كما تبلور في السينما ، ■





محمود
عليه

يحيى شاهين

صورة الأديان في السينما المصرية محمود قاسم

كاتب روائي سوري ومترجم مصري

فصل من كتاب: «صورة الأديان في السينما المصرية» - قيد النشر ضمن سلسلة «ملفات السينما المصرية» في عددها السابع - عدد المركز القومي للسينما برئاسة الناقد والمخرج مذكور ثابت.

ف هناك فرق واضح بين الفيلم التاريخي والفيلم الديني، وإن كان الاثنان يدخلان الآن في حيز التاريخ، لكن مجموعة الأفلام التي تقف عند خصوية، أو حاشية تاريخية بصرف النظر عن دورها الديني أو عقائديها، فإنه يمكن إدراجها تحت اسم الفيلم التاريخي، أما الأفلام التي تتخصص في موضوع العقيدة، والرسالة الدينية، وعلاقة الناس مباشرة بها، سواء إبان ظهورها أو بعدها بسنوات، فإنها أفلام دينية.

وفي السينما العالمية مثلاً يمكن اعتبار فيلم «كوفاديس» فيلمًا تاريخيًا رغم أنه من تعذيب المسحوقين الأوائل، لكن فيلم «الرباه» والإغراء الأخير للسيد المسيح، أعمال دينية وكذلك فيلم «أنشودة برناديت» و«العجزة» اللذين يتحدثان عن ظهور السيدة العذراء لإحدى الفتيات الفرنسيات اللريفيات.

وبالمثل فإن فيلم «فتح مصر» للژاد الجزايري عام ١٩٤٨ ليس فيلمًا دينيًا، ليس باعتبار أن دخول عمرو بن العاص بمطالبة فتح ديني كما حدث في التاريخ، ولكن الفيلم أظهر أن المسلمين قد جاءوا من الجزيرة العربية بجيوشهم لإفقاد الأنباط المصريين من الاضطهاد الروماني، لذا تصالفت الطرفان معاً ضد الحكم، ونجحا في القضاء عليه، إذن نحن هنا أمام حدث تاريخي في المقام الأول.

ويطلق الأمر نفسه على أفلام أخرى اختلطت فيها الأحداث التاريخية العظمى، كالغزو الأجنبي، وللمروب والشمارك، بمصارف التشريب مثل «صلاح الدين الأيوبي» و«الناصر صلاح الدين» و«الإسلام» باعتبار أن الحروب هنا بين

للمرب مسلمون ومسيحيين وبين غاز أجنبي وأن المعركة وطنية في المقام الأول.

ولذا فإن هناك أفلاماً دارت أحداثها بعد ستة قرون من الهجرة مثل «السيد البدوي» وقبل ذلك للداري يقتل مثل «رابعة العذوية» و«شهادة الحب الإلهي» لأنها قامت على فكرة بحث أحد الصوفيون المزمعين، في قوم يعيشون في حلال أشبه، مع الفارق، بضلال الجاهلية فيجعل وجوده على إيقاظ المس الديني الجماعي لدى الناس.

ويمكن أن نحصر الأفلام الدينية في اثني عشر فيلمًا كما أوردها مؤرخ محمد إبراهيم في «الروايات السينما المصرية عام ١٩٨٠»، وهي حسب تاريخ عرضتها للجمهور: «ظهور الإسلام» لإبراهيم عز الدين ١٩٥١، و«انتصار الإسلام» لأحمد الطوخي ١٩٥٢، و«بالل مؤذن الرسول» لأحمد الطوخي ١٩٥٢، و«السيد البدوي» لبهاء الدين شرف ١٩٥٣، و«بيت الله الحرام» لأحمد الطوخي ١٩٥٧، و«خالد بن الوليد» لحسين صدقي ١٩٥٨، والله أكبر لإبراهيم السيد ١٩٥٩ و«شهادة الحب الإلهي» لعباس كامل ١٩٦٢، و«رابعة العذوية» لنياز مصطفى ١٩٦٣، و«هجرة الرسول» لإبراهيم عمار ١٩٦٤، و«فجر الإسلام» لصلاح أبو سيف ١٩٧١ و«الشمام» لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢، كما أن هناك فيلمًا تلفزيونيًا عرض سينمائيًا هو «عشاء الإسلام» لنياز مصطفى، وهناك في الأفلام العربية، فيلم «مركب الرسول» لأحمد الطوخي الذي أخرجه في لبنان عام ١٩٦٠، وفيلم «الرسالة» لمصطفى العسكاري الذي أخرجه عام ١٩٧٦ بأسرل عربية أمريكية، أما فيلم «القادسية» لصلاح أبو سيف عام ١٩٨١ الذي تم إنتاجه في العراق، فهو فيلم تاريخي ينتمي إلى مجموعة الأفلام نفسها التي ذكرناها في البداية.

وبالنظر إلى هذه المجموعة التقليدية من الأفلام سوف نلاحظ أنه قد تم إنتاج أغلبها في فترة معينة ويمكن تسميتها بفترة خصوية، وهي عقد الخمسينيات (٧ أفلام) ثم الستينيات (٣ أفلام) وبغلمان فقط في

السينما والدين

السيناريو من مراجع موثوق بها ثم ذكرها في بداية الفيلم من ناحية أخرى.

وتكتاين أهمية هذه الأفلام حسب موهبة المخرج الذي قمهما، وقد اشترك أحمد الطوخى في كتابة السيناريو والحوار لثلاثة أفلام منها، امتلأت أعماله بالمبالغة، وعدم الإقناع، والمبالغات الزائدة، وأسجوات في تسلسل الأحداث، والتعويل المفرط، أما حسام الدين مصطفى فقد كسا فيلمه «الشيء» بالحركة، ومن المخرجين الذين تميزوا فيها صلاح أبو سيف، أما إبراهيم عسيرة فحصد حملا فنياً هزئياً دارت أحداثه في الاستديو، ومثل نهازي مصطفى في تقديم رابعة العدوية، وغان التوفيق عباس كامل الذي لم يقترّب - قبل «شهيدة الحب الإلهي» من أى فيلم تاريخي أو ديني، وعرفت أفلامه أنها من طراز الكوميديا الساخرة، وفي رأيي فإن أكثر هذه الأفلام إقناعاً هو «المسيد البدوي» لاتباعه عن المبالغة، رغم أنه اهتم كثيراً بأن يمتنع كل أقارب أحد أولياء الله للصالحين على لسانه في أحداث الفيلم.

كثير من هذه الأفلام مأخوذ من نصوص أدبية، أو اشترك في كتابتها أبناء مبدعين - سواء بالنسبة لتأليف القصة، أو السيناريو، ولين لأى كاتب من هؤلاء الذين منكرهم أى ذنب في الصورة الساخرة التي رأينا عليها في بعض هذه الأفلام، فأول هذه الأفلام «ظهور الإسلام» مأخوذ من رؤية إسلامية عن همار بن ياسر كتبها طه حسين عام ١٩٤٩، أما نجيب محفوظ فقد أعد السيناريو للفيلم «الله أكبر»، وتم تحويل فيلم «رابعة العدوية» عن رواية «عروس الزهد» لسنية قرعة، وكتب عبد الحميد جوده الصحاح قصة وحوار فيلم «فجر الإسلام»، بينما كتب أحمد باكثير قصة فيلم «الشيء»، وشارك الأديب صبري موسى في إعدادها السينمائي، وشارك بيوم التومسني في كتابة حوار فيلم «المسيد البدوي»، وأغنيات فيلم «بلال»، كما اعتمد الفيلم على قراءه وعلماء في الدين المشاركة في كتابة كثير من هذه الأفلام مثل الشيخ أحمد الشرباصي الذي

فيلم «رابعة العدوية» باعتبار أن طوبى رابعة قد رأيناها في فيلم «شهيدة الحب الإلهي» لكننا في القاموس عشنا سرات حياتها لطولية حتى لظنت الروح صاعدة إلى بارئها، وفي هذه الأفلام كلها شهدنا الرحيل الأبدى لهذه الشخصيات، ورأينا مدى معانيتها وهي في طريقها إلى السماء.

أما الأفلام التي عن وقائع تاريخية مرتبطة بالبيعة المحمدية، فقد تدرجت من فيلم تمت أحداثه قبل ميلاد النبي (صلى الله عليه وسلم) مباشرة وهو «بيت الله الحرام»، ثم فيلم عن «ظهور الإسلام» وفيلم «فجر الإسلام»، و«هجرة الرسول»، ثم فيلم آخر تكم أحداثه إبان البعثة هو «انتصار الإسلام» وفيلم عن خلافة الرسول الأربعة وهو «عظماء الإسلام».

وهذه الأفلام إما أنها تهتم بحدث بعينه تنق عنه، وتختلق لها الشخصيات المناسبة له، أو أنها تبدع شخصية غير موجودة أصلاً في التاريخ، لكنها تسلم حدثاً جلالاً وهو البعثة نفسها، ويدور الفيلم في ذلك هذا الحدث، وقد لعبت الرقابة الدينية على ظهور الشخصيات الإسلامية دوراً في زيادة حدة الخيال وعدم الالتزام بالواقع التاريخي، وقد بدأ هذا واضحا في اختلاف المنظور لشخصية رابعة في فيلمين تم إنتاجهما في عامين متوالين من ناحية، إلا أن الوقائع التاريخية لفيلم مثل «المسيد أحمد البدوي»، قد استمدتها

الصعدييات، وباعتبار أننا تقدم هذه الدراسة في عام ١٩٩٧، فإن أول فيلم ديني كان قد تم إنتاجه تقريباً بعد مرور ربع قرن على ميلاد السينما المصرية واستمر النشاط طوال عشرين عاماً، ليتوقف منذ ربع قرن بالضبط، وليس هناك تفسير محدد لظهورها في حقبة معينة ثم اختفائها.

يقول الحسن: «إن الأمر يتوقف على ميزانيات الإنتاج وأعتقد أن هذه مقولة غير صادقة فأغلب هذه الأفلام كانت ذات ميزانية محدودة قياساً لأفلام أخرى تم إنتاجها في السنوات نفسها مثل «بلال مؤذن الرسول» و«المسيد البدوي» كما أن هناك أفلاماً أخرى تم إنتاجها فيما بعد أعلى في القيمة الإنتاجية والتكلفة الإنتاجية، وكثير من الأفلام المعاصرة يتكلف إنتاجها ما يمكن أن ينتج فيما دنيماً، كما أن أغلب الأفلام الدينية تسد تم لها عمل ديكور داخلي في الاستوديوهات مثل «هجرة الرسول» و«بلال» و«المسيد البدوي» بالإضافة إلى التصوير في الصحراء... وقد بدت الكمية رغم مهانتها في هذه الأفلام بمقايير ديكور فقير، غير مكسور، وحسب المتفرجين أنها كمية سوماتية لم تكن لها أبداً مهابة الأصل نفسها.

تتقسم هذه الأفلام في مجموعها إلى قسمين: أفلام حول شخصيات دينية، أي كانت للفترة التي كانت تعيشها، وأفلام أخرى عن البعثة المحمدية سواء عنها كلها وهذا شيء غير موجود تقريباً، أو عن مرحلة من هذه البعثة.

الأفلام التي تدور حول شخصيات كانت حول «خالد بن الوليد» و«بلال» و«الشيء» باعتبارهم كانوا من السبعين لشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام ثم عن اثنين من أعلام الصوفية هما «المسيد البدوي» و«رابعة العدوية»، وفي أغلب هذه الأفلام (عدا الشيء) كان على الفيلم تتبع الشخصية منذ ميلادها حتى وفاتها ويبدو طغوانها بعد ميلادها وظروفها الاجتماعية ومرحلة التحول من الوثنية أو التتبع إلى الإيمان، أو مرحلة الإعداد الديني كما أدى «المسيد البدوي» وقد استلكت من ذلك أيضاً

كتب حوار فيلم «مخالد بن الوليد»، أما المخرج حسين حليم المهندس فقد شارك في كتابة سيناريوهات «هجرة الرسول» و«مخالد بن الوليد».

كما تكرر ظهور ممثلين بأعيانهم في هذه الأفلام، من الرجال كان هياص فارس في المقدمة حيث قام بالبطولة في فيلم «ظهور الإسلام» و«قتل صار الإسلام» و«السيد الهادي» و«بيت الله العرام» و«مخالد بن الوليد»، ثم يحيى شاهين الذي جسد شخصية «بلال» ثم ظهر في «هجرة الإسلام»، أما عصام حمدي فترأى في «ظهور الإسلام» و«رابعة الخديجة» وتكرر ظهور حسين رياض في «بلال مؤذن الرسول» و«بيت الله العرام» و«شهيدة الحب الإلهي» و«رابعة للخديجة»، أما من الفئات فإن ماجدة تكف في المقدمة بأفلام «قتل صار الإسلام» و«بلال مؤذن الرسول» و«هجرة الرسول» فيها كوكبا في «ظهور الإسلام» و«السيد أحمد بنين».

مزجت هذه الأفلام بين عنصر الحركة، باعتبار أن ذلك، معارك بين المسلمين والمشرقيين انتصر فيها المسلمون، ولكن أغلب هذه المعارك جاءت شكوية، كأن نرى مجموعة من البحار بين يتبارزون فوق الجواد بالسور فلا تكاد تعرف من فيهم لشركه من المؤمنين، ولكنها لا نلحظ أن تصرف من الرواية اسم العرقعة، وقد نصح حصار الكون مصطفى وصلاح أبو يوسف في تصوير أجواء الدرباق الإسلامية، مما أعطى لفيهما الحيوية بينما رأينا المسلمين في أفلام أخرى بالتي المزعز، ويتكون بالمعاصرة والألم مثلا حدث في «هجرة الرسول» و«بلال»، ورأينا المسلمين في هذه الأفلام حالات فردية، أكثر منهم ظاهرة دينية جماعية حيث يكسب المسلمين قوتهم من وحدتهم، وروحهم في إطار الجماعة.

وفي كثير من هذه الأفلام لم نتعامل هذه المعارك العربية باعتبار أنها كدورة للثقافة في إنتاجها، ونتج إلى خيبر معارك، وعلى سبيل المثال فإن شخصية خالد بن الوليد في الفيلم الذي قدمه حسين مصطفى حورن قائد عسكري مسلم قد رأينا لسيما تتخلف

كثيراً عن المعارك الشهيرة التي ارتبط اسمها به، وبدلاً من المعركة فإن مخالفه يأتي إلى حبيبته «ولبي»، ويُذكر اقتتالي بخيرها أنه انتصر في إحدى المعارك العربية، ثم يأتي بعد قليل ليخبرها أنه قد انتصر في معركة أخرى.

والغرض في أكثر هذه الأفلام أن هناك معارك حربية، ولكن السيماء التاريخية المصرية قد اعتمدت بالمعركة العربية أكثر، مثلما حدث في «الإسلام»، ولكن يبقى «الشوماء» هو أكثر الأفلام الدينية حركة باعتبار أن «بجادة» وهو زوج «الشوماء» فارس ينفق أمام قوات المسلمين ويتابع غرسة قوتها وهو في ساحة المعركة، وقد استغلت السيماء من غرومية الممثل أحمد مظهر في هذا المصنار.

رغم أننا في أفلام دينية قد يتبادر إلى الذهن أنها أفلام مليحة بعلامات الفخروج والتعريف فقط ولكن العكس هو الصحيح فهناك أيضا الفزج الأزلي نفسه الذي نعرفه لسيما خاصة في العقيدة التاريخية التي تم فيها إنتاج هذه الأفلام وهو وجود عدد معين من الفرصات الخفيفة وأيضاً مشاهد الدلال والفتن، مهما بلغت جنية القصة فقد تم حشر مثل هذه الفرصات تحت ستار أن الإسلام قد ظهر ليظهر البشرية من مثل هذه الخلاعة، وقد بدأ ذلك واضحا في فيلم «فجر الإسلام»، حيث هناك قوم يعيشون في مجون حقوقي وهناك رقصة تشكي رجال أثناء استعراض خلع.

وفي فيلم «رابعة الخديجة» شاهدنا وقائع التي التي عاشها رابعة في التصف الأول من حياتها وتتلقى رابعة ونساء أخريات على كسب قلوب الرجال في ليالي الهوى، وفي فيلم «السيد الهادي» قامت رقصة بالرقص أمام مجموعة من طالبات الفتحة في الغر نفسه الذي يجده فيه اليهودي أثناء غيابه، كما أن غاطمة بنت برز (نعمية كاريوكا) قد رأيناها تودى عسوداً من الفرصات قبل أن يرقم الهادي بالصدى لها ويغنيها.

وعلى العكس، فإن الأغنيات التي لعلنا بها هذه الأفلام قد مزجت بين الغناء

الديني والغناء للتقدي، ولعل الشوماء هي شاعية الإسلام، وهو اسم القصة التي كتبها على أحمد باكثير، وقد قامت سعاد محمد بإنشاء مجموعة من الأغنيات الدينية عقب دخولها في الإسلام كما غنت أغنيات أخرى كتبها «محمد الفتح مصطفى» قبل الدخول في الإسلام ويضمن الفيلم ثمانية أغنيات منها «شرق شمس الهدي»، كما شان الدنيا مولد، «النجاة»، «طلع الفجر علينا»، وقد تكررت هذه التجربة من قبل في فيلم «شهيدة الحب الإلهي» حيث شنت سعاد محمد بأغنيات على لسان عابدة هلال، أما فيلم «رابعة الخديجة» فقد تمت فيه الاستعانة بأغنيات أم كلثوم التي أشجتها في السهرة الزامية للشهيرة، وذلك للاستفادة من نجاحها، أي أننا هنا أسام حالات بسينما من المطربات الثلاثي فمن الغناء في الأفلام الدينية وقد سمعنا مجموعة من الأغنيات الدينية وغير الدينية في فيلم «قتل صار الإسلام» منها أغنية «يا منار عين الأحباب» تأليف إسماعيل المصطفى وأغنية «الرسول» لمحمد العزير سلام، وفي فيلم «السيد الهادي» غنت شاعية أحمد أغنية «نحن» وغنت دينا زاهد أغنية «فاطمة»، وفي كثير من هذه الأفلام سمعنا أغنية «طلع الفجر علينا» ولقاعات مختلفة في «الشوماء»، «هجرة الرسول» و«بلال» وغيرها.

في مقتل الحركة في بعض الأفلام غلب الحوار في كثير من الأفلام باعتبار أن الحوار هو أساس الإنتاج والجمالية (جمادى بالتي هي أمسن)، وقد قامت أفلام عديدة على لغة الصور وعلى رأسها «ظهور الإسلام»، و«قتل صار الإسلام»، ثم «السيد الهادي» وتبدو أمسية هذا الحوار في أنه بدول عن الصور ويختصر كثيراً من الأحداث التي نراها على الشاشة باعتبار أن الزمن التاريخي الذي يدور الفيلم في إطاره أطول بكثير من الزمن الدرامي، خاصة في الأفلام التي تتناول سيرة حياة الأشخاص، فإشارة الخديجة قد تكررت من اللامنين عدد وقائما والسود اليهودي قد تجاوز العمانية والسبعين حين وفاته وأيضاً بلال بن رباح.

السيرة الدينية

والغريب أنه يتم تعذيب المسلمين في كثير من هذه الأفلام على طريقة تعذيب المسيحيين الأوائل في الأفلام الأمريكية والإيطالية وذلك عن طريق الصلب، وقد تم صلب شخصية هلال «التنصير الإسلام» وبهلال مؤذن الرسول للمخرج نفسه «أحمد الخطوشي»، وهناك مشاهد تعذيب كاملة في فيلم «الله أكبر» مسؤولة عن فيلم «الله أكبر» الأمريكي، باعتبار أن التعذيب في الأفلام الأمريكية كان جماعياً، وفي الجزيرة العربية فهو فردي، باعتبار أن التعذيب هنا يتم للعدو للعدو الذي دخل في زمرة الإسلام ويبدو هذا واضحاً في الحالات التي ذكرناها قفلاً خاصة في فيلم «مجرة الرسول» باعتبار أن كلا من حوبة وفارس عجلان أسود وكلا منهما يتعذب لدى سيده وعلى أيدي رجاله.

تفاوتت لغة هذه الأفلام باعتبارها اللغة العربية الفصحى في الأفلام التي دارت في زمن الرسالة، وقد التزمت أفلام «مجر الإسلام» و«بهاء» و«التنصير الإسلام» و«ظهور الإسلام» و«الشهامة» بأن يكون الحوار بين الأشخاص باللغة العربية لكن هناك أفلاماً أخرى تم التمسك فيها بلغة بسيطة قد تكون مزيجاً بين العربية والعلمية مثل فيلم «راية العدو» باعتبارها قد دارت أحداثه في العراق، أما فيلم «السيد الهدي» فقد بدت اللهجة الشامية غالبية حتى في المشاهد التي تدور في مكة بينما غلبت للغة العلمية على أحداث الفيلم، وقد تم إسناد أداء هذا الحوار لجمهور المشهور بأدائهم الإنعاش المتميز، فكانت للغة طابعاً على أسمهم مثل مصود مرسى و يحيى شاهين وعباس فارس وحسين رياض وسموحة أيوب وتوفيق الحكيم.

اعتمدت أفلام عديدة على التكرارات التي ارتبطت بالتمثيلية التي يهتم الفيلم بتجسيدها، باعتبار أن المعجزات كانت إحدى السمات المرتبطة بالرسول (عليه الصلاة والسلام) في حدود معينة هي الأخرى وإذا قرأنا التكرارات المرتبطة بالسيد الهدي وراية العدو يمكن التعلق بقبولها مثل التعلق على شعبان، وتوبة لهن، وسقوط

الهمزة كلها وصايفان في بهلال بن رباح، ومجرة الرسول، حيث التركيز على أقلام الجمل، وتصيب الكسور بالطبع صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولكنها تتحرك مع الجمل، وهي تدخل المدينة بوحشا الصليبيين والأتصار ويمطون للتصوير بكتاه الأغنية نفسها «طلع البحر عفا» ثم نسمع تعليق الراوية الذي يفيد أنه حيث حملت القادة اتخذ الرسول لنفسه مسجداً «أول مسجد في الإسلام».

امتدّت هذه الأفلام بمشاهد التعذيب والموت والصراخ مما يعكس المعاناة التي عاشها المسلمون الأوائل حين كان الدين ضعيفاً ويحتاج إلى مدد وقوة، خاصة أن الأفلام التي تم إنتاجها كانت حول المستضعفين من المسلمين، مثل بال بن رباح، وأيضاً شخصية مخلص، ابن شيخ قبيلة الصارث في «مجر الإسلام»، وهناك أيضاً تعذيب راية العدو بمسما في غرفة منزلة، وهناك تعذيب ممثال لشخصية بال في «التنصير الإسلام»، وفي فيلم «مجرة الرسول» تعالى «حبيبة» و«فارس»، وهما من السيد المزمين والدين الجديد، من أسواندا الذين يمرضون عليها مصروف المذهب والإيمان، واشتد التعذيب بالمسلمين في فيلم «الله أكبر» وهو تعذيب جماعي وتوجه مشاهد التعذيب مأخوذة بالتسوية للكشف عن شدة الإيمان الذي دخل في قلوب هؤلاء الأشخاص.

ولو اخترنا فيلمين من هذه الأفلام فسوف نرى حواراً طويلاً للغاية في بداية فيلم «السيد الهدي»، بين الشيخ «القساوي» وبين رائد الهدي حيث يتحدث عن بشرى عظيمة ورويا خاصة وأما الشيخ فيما يتعلق بالويلد لتقدم (أحمد الهدي) وتحدث الصحابة في أحد المساجد بمعية فاس الغريبة، أما بداية فيلم «بهاء بن رباح» فهي تدور حول وبكوات شديدة السيلقة أثناء حوار بين الزنجي «رباح» الذي سوف يربق بفلام أسود مثله وهو عبد حبشي مسموم من عبود الأسود خلف، وبين زوجته التي تشارك في تمثيله على زوجها حين تصدق أن هناك ديناً جديداً سوف يظهر لا يفرق بين الميود والسادة.

وإذا كانت الأغنية في بعض الأحيان تلعب دور الراوية حيث تشارك في سرد الأحداث أو بحث نوع من البهجة في أفلام نعتي والتعذيب الذي لاقاه المزمين، وبالكلمات التي تقسم بها كثير منها فإن وجود راوية يلعب الدور البديل للمحاورات التلاكية بدوناً أساسياً في هذه الأفلام وتعتمد أفلام بكلمها على وجود شخصية الراوية التي لا نراه أليقس علينا الأحداث ويظهر الآيات القرآنية، أو الأحاديث الشريفة، ثم يربط بين الوقائع خاصة أن كثيراً منها تفصل مسافات زمنية كبيرة.

تصور هذه الأفلام بالبلع البنية العربية المسمراوية بكل عاداتها وسمات الأماكن فيها، فالعرب هنا ويمدون في زرقهم على للتجارة فقد مثل بهلال تاجر كما أن الأسود الهدي قد راجت تجارة أبيه في مكة حين زاره، وهناك تجارة التريق في أفلام «السيد الهدي» و«راية العدو» و«شهيدة الحب الإنهي»، كما كان بهلال عبداً تاجر كبير في الجزيرة العربية، يتم التعامل مع الصحراء كمكان جميل في القصات العامة حيث تمارس الكاميرا الاستفادة من تضاع الصحراء واختلاف صورة الكتابة في هذه الأفلام من مهنتين ديكور إلى آخر، كما لمعت الجبال دوراً جمالياً في أثناء مشاهد الرحيل وأيضاً في مشاهد هجرة الرسول، وهناك مشاهد

أنخلص من فوق الجبل جاموا الإيخانة، أما المعجزات المرتبطة بالرسول أو التي وردت في القرآن الكريم، فقد رأيناها من خلال حماية الكعبة والطور الأبيض في بيت الله الحرام، ثم في مشاهد الهجرة خاصة في هجرة الرسول..

يقول هاني الحلواني في دراسته عن الإسلام في السليما المصرية: إن من السمات «الطولية» في رسم الشخصيات تفكار قروئى دائما يرتدون السود، وكيفو شعر الحاجبين يزجرون ويضحكون بلا سبب، أقوى قوة تجبر المشاهد على احترامهم رغم كل شيء، أما المسلمون فهم الصورة للكعبة لصورة التفكير، يرتدون الملابس البهجة بعد أن يهتروا لحامهم وشعر الحاجبين وكان بلا سبب ويظلمون إلى السماء دائما وهم يرتدون عادة آيات قرآنية.. يصطحب أدام المسلمين في المرحلة الإنسانية بصيغة ميلاودرامية فجأة، بلال مؤذن الرسول، انظر مقال الإسلام في السليما المصرية هاني الحلواني.. مجلة القاهرة، ٣ ديسمبر ١٩٨٥.

وقد ذكر الكاتب أن هذه الأفلام قد أغفلت الدور التأسري لليهود في مناصرة الرسالة المحمدية ومحاولاتهم لنيل من صاحبها (صلى الله عليه وسلم) وإنما كان لليهودى في هذه الأفلام صورة مشوهة وريئة لشعوبه شكسبير، أى التاجر اليهودى الجشع جشعا مائدا، وما مقايسته للدين الجديد إلا حرص على مكسبه المادية فقط وخشية من دين جديد يدعو إلى عبادة إله واحد، وهذه في حد ذاتها مفالطة تاريخية، فاليهود قبل كل شيء يؤمنون بإله واحد هو الرب، إله إسرائيل منذ الأزل إلى الأبد وإنما ترجع مقولتهم بهذا الدين الجديد إلى أن هذا الدين ليس منهم وهم شعب الله، ومن وجهة أخرى تخوف اليهود من عواقب انتشار هذا الدين وتأثيره عليهم اقتصاديا واجتماعيا بما يدعو إليه من مبادئ.

والمفارقة أن السليما المصرية لم تقدم لليهود بهذه الصورة لأن خمسة من هذه الأفلام الاثني عشر قد تم إنتاجها قبل عام ١٩٥٧ أى حين كان اليهود من نصيب

الجميع المصرى وقيل طردهم ثم عندما اشتد العداء بين العرب وإسرائيل، فإن السليما في موضوعاتها الغالية كانت تهتم بالتركيز على الأشخاص مثل خالد بن الوليد، ورابعة، والشوام، وقد ظهر اليهودى دون إشارة إلى كيدونه بشكل واضح في شكل التاجر فى فيلم «بلال بن رباح» حيث اترض مؤذن للرسول مبلغا لمدة محبة مقابل أن يصور سلال عبدا له وتوجهه إذا لم يسد دونه لكن الله خيب ظن اليهودى لفتى جسده شقوى نور الدين.

هناك سمة جدر الإشارة إليها وهي أن عددا لا بأس به من هذه الأفلام القبطية قد أنتجه مسيحيون لبنانيون أو أقباط مصريين، فحلمى رفقه هو منتج فيلم «زينة العذراء» كما أنتج شاول لحسن فيلم «السيد الوديع»، وقام إلياس خورى بإنتاج «بلال مؤذن الرسول» كما قام بترتيب عديد من هذه الأفلام خارج مصر واسم إلياس خورى في اعتدال الديكور في الفيلم نفسه وفي أفلام أخرى مثل بخالد بن قزوين، والسيد الوديع، إلى جوار زميله شاول خريج ١٩٨٠.



مشهد من فيلم فجر الإسلام

عند رسم

ماهى السينما؟

الجنس والرقابة فى السينما المصرية

هشام إاشين

ناقد سينمائى مصرية

ق

يشهد تاريخ السينما فى العالم على أن بداية الأفلام الجنسية قد ظهرت فى السينما الأمريكية منذ العشرينيات على يد عدد من مخترعى هوليوود فى ذلك الوقت، وعلى رأسهم المخرج المعروف (ميسول دى ميل) .. ويصرف لفتنر عن محاولة تأصيل الظاهرة كأنه كان فى حالة الاجتماعية التى بنات تسود المجتمع الأمريكى بعد الحرب من استهجان وفزع لكسر القديم والتقاليد الموروثة مما دفع (ميسول دى ميل) نفسه إلى إخراج سلسلة من الأفلام فى هذه المرحلة يؤكد بها سيادة المحافظة الجنسية ويدعو إلى الاستهانة برابطة الزواج كما فى (ماذا تفوز زويجك) ١٩٢١، و (الصخرة المحرمة) ١٩٢٢، و (مباشرة الأزواج) ١٩٢٤ .. إلا أن هذه السلسلة لم تكن فى الحقيقة سوى بداية لتحرير جنسى عالم لمناخ السينما العالمية فيما بعد، واستطاعت الظاهرة بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور (المرجة الجديدة فى السينما الفرنسية) و (الواقعية الإيطالية الجديدة) و (السينما السرية فى أمريكا) .. والمدهش أن أحد كبار مخترعى السينما الإيطالية وهو (بريتولوتشي) ظل يقدم عشرات الأفلام الجادة فى السينما الإيطالية، لكنه لم يكتب شهرته العالمية إلا بعد فيلمه الجنس (التالجر الأخير فى باريس) وهو الفيلم الذى نلأ صمجة كبيرة فى العالم ومنعت عرضه بعض الهيئات الرقابية نظراً لإباحيته الشديدة وشذونه المصنوع .. ومن المفردات للفتنر بداية السبعينيات تطورا متزايدا فى صناعة الأفلام الجنسية، حيث دخلت كل عناصر التقدم التالى فى تقديم مشاهد غالية فى الجملة، وحدث ما يمكن تسميته (بالانفجار الجنسى)!!

ونلك مجرد نظرة سريعة على تاريخ الجنس فى السينما العالمية كان لابد منها نظراً لعدم ابتعاد السينما المصرية عن التأثير بيارات السينما العالمية فى مراحلها المختلفة من الرومانسية إلى اللغائية والاستمرارية ثم اتجاه هذه السينما للنف فى مرحلة ثالثة .. ولقد كان من الصعب على السينما المصرية التى تولت الانتباه كثيرًا على مدار تاريخها لفتنى أن تقبل فى سنواتها الأولى أن تلعب

على أوتار اللغوية وأن تتعامل بمسراحة موضوعات الجنس والمطبخة إلا فى إطار الاستهجان والحذر .. وذلك ظلت هذه السينما ولسنوات طويلة يدها من منتصف الستينيات تقريبا .. تتعامل مع موضوع الجنس بحذر شديد ولبن التعرض بصورة صريحة للزور وطبيعة ومحاولة العلاقة نفسها .. كانت هناك رقة مثالية ورومانسية مبالغ فى التعامل مع ذلك النوع من العلاقات الجنسية فى أفلام من نوعية (شباب امرأة) ١٩٥٦ حيث لكتنى المخرج صلاح أبو سيف باستخدام ماكينة للملحن التى يدير فى لكتها (الصار) كرمز لهذه العلاقة .. وفى عام ١٩٥٨ قدم عز الدين ذو الفقار فيلمه (امرأة على الطريق) الذى كان بداية جهود فخر نسبي من الجراء عندما يقدم لراملة، الغاية التى تخرج من رجل مضيق للشخصية تتركه لتعشق بجنون أخاه السفم بالحوية .. وقد تركزت جراءة أفلام معظم هذه المرحلة على محاولة الإغراء التى حاول مخرجو هذه الأفلام وغيرها تكريسها عبر أسماء بعينها مثل نصيحة كاريوكا، وهند رستم، و برلتنى عبد الحميد، وهندى سلطان .. وفى ذلك الإطار صنع لنا حسن الإمام سلسلة من الأفلام المتأثرة بالأدب الفرنسى ولتى تتلخ عن بذات الليل مثل (الجنس ١٩٥٥) .. ورغم ذلك ظلت غالبية هذه الأفلام تتعامل مع الجنس (كصورة) فتردد واضح حتى جاءت مرحلة السبعينيات وتحديداً بعد (ككة) ١٩٦٧ لتختلف الصورة تماماً والوحدة ما يمكن أن نسميه مجازاً (بالانفجار الجنسى فى السينما المصرية) .. وهو بالتأكيد غير ذلك الانفجار الجنسى الذى حدث فى هوليوود وفى فرنسا وإيطاليا بعد الحرب العالمية .. فقد كان الأخير حاراً .. مكشوفاً لدرجة تصل إلى حد (البورن) أحياناً .. ولكن ظلت الرقابة فى مصر حاللاً دون وصول أفلامنا إلى هذا الحد.

انفجار السبعينيات

ويأتى فيلم سعيد مرزوقى (زويجى والكتاب) ١٩٧١ نموذجاً واضحاً لبدايات التحدى وكسر (التاب) الجنسى فى السينما

السينما والجنس

للتشعر) لكثير احتوى على مشاهد غاية في الإثارة بين رشدي أبهاظة وسهير رمزي .. وغيم (المذنبون) ١٩٧٨ التي تجاوزت جرته المحدين السياسي والاجتماعي الذين يدينان مجتمع الرشاوي والانحلال والعشق والحداثة .. وهو ما أثار بدوره منجبة وقلوبه فتذاك، كذلك فيلم (الجبان والعمد) الذي أخرجه حسن يوسف ١٩٧٥ .. ومع بداية الثمانينيات، بدأت السينما المصرية تتشغل بموضوعات مختلفة حول الانفتاح والحداثة ونراها موجهة ما اصطلاح على تسميتها بأفلام الواقعية الجديدة وهو ما استمر حتى بداية التسعينيات

الجنس في الثمانينيات

ورغم ذلك، ظل الحدين إلى مناقشة موضوعات الجنس موجودا بين الحين والآخر، ناهيك عن إلحاح المشاهد للجنسية التي قد لا يكون لها علاقة في أحيان كثيرة بموضوع الفيلم.

ومن النوع الأول، ظهر فيلم مثل (أرجوك أعلني هذا للدوام)، عام ١٩٨٢ وهو مأخوذ عن قصة بالغة الجوراء لإحسان صهيد القديس تصور زوجة شابة يهجر زوجها - رغم براعته - من منكمها الإشباع الجنسي للكافي مما يسبب لها اضطرابات عصبية ونفسية تضطر لإزائها لاستشارة طبيب نفسي تسمى إلى إقامة علاقة جنسية معه بعد ذلك، وإذا كانت الزوايا الأسلية تجعلها تقيم علاقات أخرى مع رجال آخرين لتحقيق هذا الإشباع، إلا أن الفيلم أمام قيود رقابية - عانت استعبد بأسها مع بداية الثمانينيات - جفت الرجال الآخرين مجرد أحلام وتوهمات... وهي القيود نفسها التي أثارت منجبة كجدة بعد ذلك حول فيلم (درب الهوى) و (خمس باب) ١٩٨٣ أدت إلى إصدار قرار مناهج من وزير الثقافة وقتها (عبد الحميد رضوان) يوقف عرض الفيلمين بعد عرضهما اللطفي بحد أسابع .. ولا شك أن الفيلمين قد استقلا أجواء أحياء

ظهرت قبول ذلك، ولكن جرأة التصوير للمشاهد الجنسية كانت أكبر في هذه الفترة، وهو ما لا يمكن أن نغفله بحال عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي سادت مصر بعد ٦٧ حتى منتصف السبعينيات، فقد كانت لظروف الإحباط الاجتماعي تأثير سمح بقدر وافر من التراخي الرقابي المتعمد كمحاولة للتفليس، وعلى الجانب الآخر ظهرت عشرات الأفلام التي لا مثال لية قيمة فكرية أو فنية في تلك الفترة، وكان كل ما يشغله الترفيع عن الجمهور بالجنس ومشاهد التكنيك الساخن، والملاقات المشوهة في ظل موجات الهيجز والشاركتون... ورغم ذلك ظلت بعض أفلام هذه المرحلة تلجأ للنظرة التقليدية في معالجة الانحراف الجنسي كما يحدث مع «رياب» بطولة نسيم (السراب) المأخوذ عن قصة للجوهر محفوظ قدمها أفور الشاوي للسينما، ورياب في الفيلم تراه عجز زوجها الجنسي بالجمست والاكتماب في مجتمع له تقاليد التي تحرم مناقشة هذا الموضوع، وعندما تعجز عن شفاء زوجها بوسائل ساذجة تقع فريسة في أحضان أول رجل يتقبلها في قمة أزمعها.. وعندما تلجأ لإجهاض نفسها للتخلص من آثار الخطيئة تنفذ حياتها..

وقد ظهرت أيضا أفلام شديدة الجرأة في تصويرها خلال هذه المرحلة من السبعينيات مثل فيلم أحمد ضياء الدين (ثم تشرق

المصرية من خلال تصديه لموضوع للجنس للرجال.. والفيلم لا يخفق الكتاب بتكراره للموضوع فحسب، ولكن عبر مفردات الصورة أيضا التي يصور فيها علاقات جنسية متعقدة لبطلة (مريم) مع زوجات زملائه وأصدقائه، كذلك تصورها ممارسته المعتادة للسرية ربما لأول مرة في تاريخ السينما المصرية..

لكن فيلم صلاح أبو يوسف (حمام الحاطي) ١٩٧٢ تجاوز هذه الجورة ومرامح عندما استخدم المعلم للنسج كآرمنية لملاقة ثلاثة سراطين وسرايسون للتشذيب ويوع أجسادهم، وفي الوقت نفسه فهو يستخدم بطلته المعامرة بصورة غير مصبوقة الجورة على الشاشة، ويقدم فاصلا جنسيا كاملا في واحد من أشهر مشاهد الجنس في تاريخ هذه السينما بعد رقصة طويلة للحظة عارية شامسا.. وقد كان هذا الفيلم تحديا بدلي موجهة تقنية شرسة على صلاح أبو يوسف باعتباره قد باع نفسه للتشليل وأصبح يتاجر بفرايز الجمهور على حساب تاريخه كله ويوصل الأمر إلى حد مطالبة البعض للرقابة بمصادره ولا يأتي عام ١٩٧٦ حتى يظهر فيلم آخر.. وفرد منجبة مشابهة ولكن من نوع آخر. كان هذا الفيلم هو (قطة على نار) الذي أخرجه مشهور نسيم عن رواية تلهسي وإلهام (عربة أسما لزيعة) وكانت جرأة الفيلم الجنسية تكمن هذه المرة في تركيزه على موضوع (الملاقة المثلية) باعتباره أحد محاور الفيلم الأساسية.. وإذا كانت هذه الأفلام من أبرز للمصادح التي تصرعت لموضوع الجنس بجرة زائدة في مرحلة السبعينيات، فقد كانت هناك أعمال أخرى في هذه الفترة دلت إلى هذا المختلف وإن كانت أقل جرأة مثل (دلال المصرية) المأخوذة بصرف عن قصة التواستوي الذي نرى فيه نماذج لنفحات من تلك التغيرة التي أخذت مع من أحببت وعندما هجرها انتهت الحداثة والانتقام..

وهذا النموذج تكرر في فيلم (بنات في الجامعة) بل في أفلام مؤلفرادية عديدة

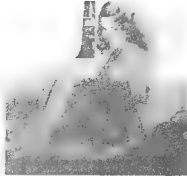
البناء التي كانت منتشرة في عهد الاستعمار الإنجليزي من أجل جرعة وقيرة من الجنس خصوصاً أن أحدهما مأخوذ فعلياً من فيلم (إيزرا لانسون) (المحاكمة) وقد ظل الفيلمان ممنوعين حتى صدر قرار بعدها بسنوات من القضاء وإعادة عرضهما... وقد أثارت معركة مشابهة بعدما بسطت عدد عرض فيلم **رائت الميهي** (العب قصة أخيرة) ١٩٨٦ ووصل الأمر هذه المرة إلى القسوة بحجة الفعل الفاضح الجنسي بين يحيى الفخراني ومعالى زايد وبلغ الفخرج والفتائن عن أنفسهم باعتبار أن مشهد الفراق واللقاء الجنسي المصمم من مسموم عقدة الفيلم حيث يعاني الزوج من مرض القلب ويكون نقله مع الزوج تأثير كبير في الأحداث بعد ذلك.

جنس المقالات

وقد استمرت آتينا الجنس واستخدمه أحياناً كرسولة للترويج الجماهيري فيما بعد ووصلت بمرورها سينما التسميوليات، وإن ظلت بالسماحة للرأسة للفتنة لنفسها بينها وبين الجنس السليمانى فى الخارج... فقد ظلت الرقابة بالمرصاد لمحاولات الفخرج الزائدة عن الحد... وهما كانت آخر المعارك الطويلة مع الجنس فى أواخر الثمانينيات سببها أحد أفلام المقالات المسمى (نصيب الأسد) وانتهى الأمر بمنع للفيلم نهائياً من العرض بعد تصويره بسبب مشاهد الجنس والإنسان الزائدة فى الفيلم الذى لا يحدوى على أى ممنوع أو مسمى..

والحقيقة التى وصفت تعاملها هذا أن أفلام المقالات التى تحدثت فى السينما المصرية فى فترتي السبعينيات والثمانينيات قد تم حشوها بعشرات من مشاهد الجنس بلاصبر، ولأن معظم هذه الأفلام كانت كالبضاعة الشهيرة التى تمبأ فى شركاء ونادراً ما ترى النور على شاشات السينما فلم يسلط عليها الضوء الإعلامى بالشكل الكافى، لكنها ظلت مع ذلك ملاجئ كبرى بين فترة

وأخرى، وسوف تظل هذه الأفلام - شتى لم أيتها - محفورة على خريطة السينما المصرية بطورها ومرها وإتساعها اجتماعياً واقتصادياً لبيئة السينما فى مراحلها المختلفة، وبصرف النظر عن اعتبار الجنس فيها معبراً عن ممنوع دراسى من عهده... فهى فى النهاية تشكل صورة من صور الاتجار بالفقرات وهى الصورة التى تقف فى أفلام أخرى كثيرة بعضها لا يخلو من الطموح.. فلا يمكن اعتبار أفلام نادوية الجندي محلاً على ثقله تركيبة البطلنة معظمها.. هى أفلام لا تعمل صمغياً، بل الضعف أن جزءاً كبيراً من هذه الأفلام قد حقق شعبية جارفة، لكن هل يلقى ذلك لمسة سينما نادوية الجندي إلى استخدام الجنس وإثارة الفقرات بصورة أساسية فى أغلب الأحيان؟ وكما روى وجود الجنس فى التسميوليات فى أفلام من نوعية (الزاية حمزا)، و«المهاجر»، و«دوسكو» - دوسكو وكشف السستون، و«الجزين» وغيرها، إلا أن مساحمة التوظيف للدراسى لهذا الجنس قد تلبت من فيلم إلى آخر وذلك قبل أن ترتفع من جديد للدرجة الجنسية لتصبح محور وأساس مجموعة من الأفلام ظهرت مرة أخرى فى النصف الثانى من التسميوليات لتتكررنا على نحو ما بأفلام مرحلة السبعينيات الأولى... ومن هذه الأفلام، فيلم **داير الذهب** الذى عرض للعام الثامن مضمناً بمجموعة من المشاهد الجنسية المثيرة بين بطله معالى زايد، وطله الثانى (مدحوق وأقى) وبسبب هذا للفيلم أنما تم تصوير معالى زايد للمرة الثانية إلى التوبة... فى حين ظهرت بعض الأفلام التى تناقش بصورة رئيسية موضوع العجز الجنسي وكأنه أصبح لغة فى المجتمع مثل فيلم (الدم فى الصل) الذى سمحت فيه للرقابة أيضاً ولأول مرة مذ سوات بحوار جنسى جرىء... كذلك فيلم (إستاكوزا) الذى يقرم أيضاً على عامة مستندية تعدها البطله للبطل إيمانى من العجز الجنسي فخرة.. ومثلما ظهر مع مطلع التسعينيات فيلم مثل



هد رستم



مشهد من فيلم نروة

قدنا المرأة، هكذا تقول المرأة عندما تحاول تعريف نفسها، وأليس هناك رجل يقبل ذلك؟ عندما نذكر المرأة في السينما قد نلوقت عند عبارة «يسومن دوى وبولسوار» السابقة، إذ إننا قد تعرفنا «التخصص»، عندما نتحدث عن المرأة، بمعنى أننا نظهر أننا نتحدث عن شيء خاص، ومن الطبيعي أن ونسحب ذلك للتخصص، إلى عالم السينما، إذ تصبح فيه المرأة مجالاً خاصاً للتأمل والتحليل من خلال إطار معرف Paradigm محدد وإن لأول الآن إنه قاصر.

وقبل أن نبدأ، نلج أولاً إلى عالم الفكر النسوي Feminism، الذى يسمى كشيلى أكاديمى إلى البحث عن طريق جديد في الدراسة والتناول للمرأة، طريقاً للتخلص من الخطاب الذكوري المهيمن بمسلته التي لا تعتمد للصواب والضرورة، طريق لا يسعى للمساواة بالشكل التقليدي للحركات النسائية، بل إنه يشكل ثورة منهجية وفكرية تهدف لتحقيق مصطلح تاريخي إنساني على مستوى الفكر والزمن، وتشكيل الوعي والتلاصق الإنساني في النظر والمرأة، والهدف المباشر له هو تقديم سلطة خطاب الذكر والبقاء خارج التصرف الذكوري المفهوم الأثني، ويقوم في سبيل ذلك بعمل مراجعات شاملة للفكر والتراث للتاريخي والندبي وإعادة قراءته من وجهة نظر نسوية، في عملية شبه تفكيكية تكشف عن تناقضات الخطاب السائد، ومن داخل ذلك المنظور سوف أحاول أن أطل إطلالة سريعة على المرأة في السينما المصرية والمعالمية.

هناك قضيتان رئيسيتان تبرزان على السطح عند محاولة رصد المرأة في السينما المصرية، أما القضية الأولى فهي مدى انعكاس «مصر» كمحدد ثقافي واجتماعي وسياسي وجغرافي أيضاً على الصورة التي تظهر عليها المرأة في السينما، هل تتطابق صورة المرأة، مع تلك المحددة؟ أعتقد أن صورة المرأة في السينما المصرية قد لا تتطابق في كثير من الأحيان مع محددات الواقع المصري، وذلك بسبب مشكلة واضحة تظهر في السينما المصرية ألا وهي «الأصالة»، فقد أشار أحد الفقهاء إلى أن ١٢٠٠ فيلم مصري مقدس من قصص وأفلام

(الكيت كات) يقدم المجتمع المصري وكراً للذات المصرية.. جاء فيلم (عقارب الأسفلت) في ٩٦ ليؤكد هذه الرؤية ويربطها بالتاريخ المصري والإسلامي.. فالجسد هو فضاء للحركة لكل تصرفات شخصيات الفيلم.. وعلى مستوى آخر للتحلل والاندماج في الطبيعة للشاذة بين الرجال وقد نقض بعد (ملاطولي) أبو سيف فذكور في أفلام يوسف شاهين (حدوة مصرية - إسكندرية) فيه. إسكندرية كمان وكمان - المهاجر وأفلام أخرى مثل (مرسيدس) يسرى نصر الله ووصولاً إلى «عقارب الأسفلت».. ولا شك أن العاملين الآخرين قد شهدا تحدياً رقابياً واضحاً فبعد استقالة فدية شرف الدين ظل المنصب شاغراً فترة حتى جاء على أبو شادي وكانت هذه الفترة الانتقالية تمثل قدر من الحرية أسهم بالتأكيد في انتماء الجسد في السينما مرة أخرى وهو ما يفسح المجال بأن منحنى الصدود والهوى للجسد في السينما المصرية ظل وسيطاً مرتبطاً بظروف الرقابة والتي ثبت بالفعل أن لها - بدورها - علاقة جدلية بالظروف والمناخ الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للبلاد.. وثائق السينما العالمية يؤكد أن انتشار أفلام الجسد الفاضحة كان مرتبطاً أساساً باستسلام مستحرم من الرقابة تمت صاوى شكلية من الحرية والإبداع والتوصل لجوهر الإنسان، ولكن ذلك لا يعني أن تحول الإنسان إلى موضوع جنسي بحث كما أشار (ألكسندر ووكر) في كتابه (الجسد في

المرأة والجنس في السينما من منظور نسوي

هند مصطفى على

باحثة سياسية مصرية

(السينما)، III.

مراجع المقال

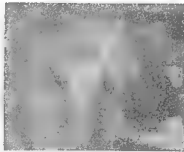
- ١- الفكر الجنسي في السينما العالمية مقال لأحمد رأفت بيهوت بمجلة السينما والسر ١٩٧٦.
- ٢- كتاب صلاح أبو سيف والفتاة (مجموعة مقالات حول حمام الملاطولي).
- ٣- للتأثير في السينما المصرية (مقال رفيع الصنان، مجلة للفن ١٩٨٣).
- ٤- فوجد في السينما العالمية (مقال محمود سامي حنا الله بالكراب ١٩٩٥).
- ٥- موسوعة الأفلام العربية.
- ٦- أحمد الأسواني رقعة السينما المصرية.
- ٧- فتاة الشافى في السينما المصرية (مقال أحمد أبو سيف بالكراب، ١٩٩٦).

المخالفين عن سيما المرأة هنا إن الحديث يتسم بتسليح الأصور، وإن تناول للمسألة الجنسية في السيما المصرية عند معالجة بنى قصايا المرأة قد ارتبط بمعالجة لعدد من القضايا المهمة كالجهل والتقليدية والتقهير... إلخ، ومع التسليم بوجاهة مثل هذا القول، إلا أن هذا لا يغير كثيراً من الطرح الذي أقامه هذا، إذ تظل «حرية الجسد» هي المدخل للاقترب من المرأة وقصاهاها في الصيغ المصرية.

لنحتاج في البداية أن نسوق نبذة عن وضعية المرأة في السيما المصرية بوجه عام قبل أن نتدخل لإعطاء بعض الأمثلة من الأدوار التي تلعبها المرأة بشكل مباشر في السيما المصرية، وإذا نظرنا إلى ما يسمى بسيما المرأة في الواقع المعاصر، أي تلك السيما المصنوعة بمناقشة قصايا النساء بصفة خاصة، ولعل أول ما يلاحظه هو التركيز على «الجسد» و«فكرة» «الجنس» - كما هو وارد في السيما المصرية - فقضايا المرأة في السيما دائما ما تنحصر بالجنس وتنتهي به أيضاً، وقد يدفع البعض بأن هذا القول مجرد تسليح لتناول أكثر قصصاً لبعض السينمائيين الذين يطوون بين الجنس وبين فكرة الحرية بصفة عامة، وكان مدخلهم لمناقشة قصايا بالغة الأهمية، إلا أن استخدام الجسد الأثوري كمدخل لمناقشة تلك القضايا يتطلب وقفة، ونحن نرى «ديسى مون» في فيلمها الأخير «سربايتون» تضطرها ظروفها الاجتماعية الضاغطة إلى أن «تتصرى» لتأخذ من العرى وسيلة للكسب المادي وهو الأمر الذي رفع أجرتها من مائة إلى مائةين دولاراً لتقبلها للظهور على الشاشة لتضفي عارضة نمصها المثير، وفي فيلم الجانبية القاتلة «Fatal attraction» - ١٩٨٨ - «لينايسكل دولان»، «ويمايون ستون»، «فاجاتا تلك» «لارغبة السادية لبطلة الفيلم (جين كلود) ذات الشخصية الانطوائية العادة في إصرارها على ألا تفقد أي من لحظات متعتها الجنسية، وفي فيلم «امرأة جميلة» للمأخوذ عن أسطورة «بيجمايون» الشهيرة والتي صنع منها برنارد شو مسرحية «سيدات الجميلة»، تألفت «جوليا روبرتس» في دور فتاة الليل والتي تحول مع أحد مرثانها لحظات خاصة على السرور الجنسي والاجتماعي أيضاً.



جميلة مع سود في فيلم الألمانى «جميلة»



جاء نيكسون وفي دوراى في فيلم «الحي

الصوى» للمخرج بولانسكى عام ١٩٧٤.

أجنبية، وهذا بالطبع يؤثر في تناول حول كيفية تناولنا للمرأة في السيما المصرية: هل سيكون محوراً عن وضعيتها في الواقع أيضاً؟ وهل سأتى صورتها فيها انعكاساً لحقيقتها في المجتمع المصري؟

الإجابة هنا واضحة وهي أننا في كثير من الأفلام نجد ما نصوب إليه من صورة المرأة في المجتمع المصري مما يدفعنا لإعمال عدد ضخم من الأفلام في التحليل.

أما القضية الأخرى فهي قضية مهمة وهي: هل قدمت السيما منظوراً جديداً أو على الأقل مختلفاً في الاقتراب من المرأة ومن قصاها؟ اعتقد أن الجواب هنا سيأتى بالفي حتى في تلك الأفلام التي حاولت أن تعالج قضايا المرأة بغيره من التخصص، السيما المصرية في تناولها للمرأة لم تقدم شيئاً مختلفاً عن ذلك المنظور التقليدي لتتحدث عن المرأة في المجتمع المصري، فإذا كان المنظور الثاني يرى المرأة في إطار مختلف مثله ومصرها في «الجسد»، ويرى ضرورة تقيد ذلك الجسد الذي هو أهم مصادر الفساد والانحلال الخلقي والاجتماعي، كذلك نجد السيما المصرية تقف على ذات الأرضية، فهي تدعى معالجة مشاكل المرأة من خلال تصوير «الجسد» مقابل تقيدته من قبل الفريق الأول، إن السيما المصرية لم تخرج عن ذلك المفهوم المبرح من سيما المرأة وتكراره في تلك دون أن تتناول وضع مفهوم جديد مخالف يمثل نقلة معرفية لقضايا المرأة تغير من معادلات وتجاهلات العقل الذكوري الذي يحكم التعبير عنها: وهذا لم يفكر أحد في تخطي هذا لا Paradigm المصمود إلى نظرة أوسع تعامل المرأة كجزء من النسيج الاجتماعي والواقعي العام بدلاً من حقوق وما عليها من واجبات ومسؤوليات، وعلى عدد محارلة ذلك لم يتم تجاوز ذلك الخطاب الخاص للفرع الذي يقترب من المرأة بالخطأ إلى دورها في الأسرة أو في علاقاتها الجنسية مع الرجل، إلى خطاب أفضل.

وبذلك نستطيع القول إن التأكيد على الجسد والظهور يؤكد أن السيما - حتى ما تدعى منها أنصاف المرأة - لا تتركز فقط الخطاب الذكوري، بل إنها ترجع حديثها للذكر بالأساس دون الأثري، وقد يقول بعض

السيما والجنس

ونلاحظ للأفلام المصرية ونصاعل هذا: هل هناك اختلاف ما بين تناول قضية المرأة - بمصر/ كالتقارب عما درجت عليه السينما المصرية من اقتباس عن السينما الغربية وتمتع لما تقدمه مما يتقدما كثيرا من المستندية. هل اختلقت النظرة للمرأة؟ ولتأمل أفلاماً حديثة ظهرت في التلفزيون مثل سارق الفرح، أو: قلب من الحب ككثير من السند أو: وادنيا وإغراسي، وهي أفلام متميزة على صعيد الصناعة السينمائية، وظهرت فيها جميعاً ثلاثية: المرأة والجسد والقهر، ففي «سارق الفرح»، عانت المرأة لوعة الرغبة المحرومة لدى من تصب ولدى بحول القدر بونه وبين المحصول عليها مما اضطرها في النهاية إلى أن تلجأ بجسدها حتى تحصل على المال اللازم الذي يساعد البطل على الزواج منها، وأيضاً نجد شخصية «فدانة لؤلؤ»، «عيلة كاملة» المحرومة التي لم تصل في تلك «عيلة إصباحا» بجملتها وإنما دفعها القدر إلى ذلك وتظهر في كثير من الأحيان وهي في حالة من القهر بعد أن يتصنى الرجل مأربه عنها بل يقيها في صرض الطريق ممزقة ملابس دون أن يمدحها أبداً.

وفي فيلم «قلب من الحب» كثير من العنف، برزت المرأة وقد أحاط بها ثلاثة رجال ويخاضون معها جسدياً بأشكال مختلفة، الزوج الذي يرغبها ويهجرها في ذات الوقت، والذبح الذي يرغبها ويقتلها في النهاية، والجسد الذي يرغبها وتكرجه خوفاً من السقوط بعدما حوصرت من ربات القليل.

أما في فيلم «واديان ياغراسي»، فلم تخرج حكايات اللواتي الثلاث عن ذات الدائرة التي تصعب العناصر الثلاثة المستقرة: (الجسد / القهر / الفقر)، وفي جميع الأحيان يؤدي القهر إلى القهر والذي يؤدي بدوره إلى قمع الرغبة وسجنها، ويظهر هذا بقوة في فيلم من التماثيل، وهو فيلم «الطريق والإسورة»

١٩٨٦ لفرابي يحس الطاهر عجلته، ويتناول التقابل حكايته امرأة في الأساس أو بعض ألق حكايته ثلاثة أجيال مختلفة من النسوة، حنة الأم ثم فهيمة البنت ثم فهيمة الصغيدة، وعند كل جيل تتوقف النصاعد بمشكلة جنسية في علاقة المرأة والرجل تصيب بها برلان القدر والجهل والتقليد، بما يشكل في مجمله قهراً تعالیه للنساء الثلاث، «فدانة الأم تنحى مع زوجها المريض العاجز وتقرع أحلامها بلخلها لتبنيها في أبنائها» فهومة، التي سرعان ما تكشف بعد زواجها أن زوجها عاجز جنسياً، وتكمل الحلقة مع فهيمة. أبنه سباح لرجل السعد. والتي يقتلها ابن أخت زوج لها بعد أن حملت من أبنها سباحاً، هذا التركيز للنمى المتواصل على ذات الفكرة، أي على قهر الجسد بالأساس مع اختلاطه بقضايا أخرى اجتماعية أو اقتصادية شتى.

ولكي يبعد هذا العرض لأطرح بعض النقاط التي قد تكون مفيدة لفهمنا للتفكير فيها وهي:

أولاً: الصورة التي ظهرت بها المرأة في السينما عبرت عن نظرة قاصرة تختزل المرأة في جسد/رغبة، وتختزل مشاكل المرأة

بشكل مباشر أو غير مباشر في الجسد / الجسد، ومن ثم تصبغ ككثير المشاكل في ذلك المنظور. هي ما يحرص له الجسد من قود نتيجة العوامل الأخرى المختلفة.

ثانياً: أن السينما المصرية في اتباعها ذلك المنهج القاصر في تقديم المرأة لم تقدم حديثاً أو إضافة لذلك المنظور المختزل والمتحيز في رؤيته للمرأة في المجتمع المصري وإنما كان الأخير ينظر للمرأة كجسد ينحى بتقويع وقمع، فإن السينما وقرقا على ذلك الأرض ادعت معالجة مشاكل المرأة خلال تحرير الجسد.

تقويع ← المرأة ← تحرير
لجسد

ثالثاً: أكد التركيز على الجسد، أن السينما تكسب المصائب الفكرية بل وتوجه حديثها للذكر بالأساس دون الأنثى، وقد أظهر الطابع التجاري لسينما المرأة أن الفرض الأساسي لم يكن الدفاع عن الأنثى والتخلص من السلطة الأبوية التي تعزل بينها وبين التحرير عن مشاكلها الدقيقة كالشاكل الجنسية، بل كان الهدف هو إرضاء الرجل الذي يشاهد تلك اللوحة من الأفلام.

رابعاً: أنه لا يمكن الإدعاء بأن تقديم الجسد الأنثوي في الدنار الدراسي يرافق مع الفكر النسوي الذي يقوم أساساً على التمييز الجنسي وجعل الهوية الجنسية Gender محل التحليلات الأيديولوجية المعروفة كالبنيوية في التحليل الماركسي على سبيل المثال، وأصهار الجسد هو Key Con-stituent في أي جماعة تاريخية أو تنظيم فكري، أو ما يسمى بمركزية النوع في الهيكل الاجتماعي، social structures، حيث إن الدنار الدراسي لايراعي هدم وتكوينه للثقافة الأبوية السائدة والتخلص من النظرة الفرويدية التي تميز جنسياً بين الرجل والمرأة. ■



نمية كاريوكا

محمد عبدالرحمن

العمليات والطورية والتفاضلية

قارن هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) في الفصل الرابع العملية السيميائية للتفكير والرمز السيميائية من كتابه التطور للخلق (١٩٠٧) بين عملية التفكير وبين عملية التصور السيميائية، ويكتب يقول: «غير أن النقل لما كان مشغولاً، قبل كل شيء، بصيرورة العمل فإنه يشبه العمل في أنه يقتصر على أن يكتفى - بين حين وآخر - من الصيرورة السادية منظار فورية وثابتة تبعاً لذلك» (١).

ولهم المقارنة التي يقدمها برجسون بين عملية التفكير وبين عملية التصور السيميائية لا بد من الإشارة إلى أن المقارنة تقع ضمن الإجابة عن سؤال التطور للخلق، وإذا من الممكن تنسيبه على النحو التالي: ما هو مفهوس تصنيف الأنواع؟ كيف يتم التولد؟ هل الصفات الطورية قابلة للنقل؟ ما النوع؟ كما أن تصور الحياة يفكر مجموعة من الأسئلة الأنطولوجية: هل تتمتع الحياة بصفات خاصة؟ ما أصل الحياة؟ ما المادة؟

هل الحياة في جوهرها جسدانية أم روحية؟ هل الحياة في جوهرها ثابتة أم متحركة؟ ما الزمن؟ هل الزمن ميكانيكي أم ديناميكي؟ هل الزمن مشروعي أم عرضي؟ هل الزمن متصل أم منفصل؟ هل هناك معنى للحياة؟ هل هناك اتجاه ما يتجه إليه تطور الأنواع؟ كما أن تصور الحياة يفكر بعضاً من المشاكل الأخلاقية: ما الذي يصنع من الجسم شخصية؟ هل الانتخاب خاصة بالحياة؟ ما الصلة التي تربط الإنسان بالكلاب الحية الأخرى؟ ما هو موقع التربية على خريطة الحياة؟ كما أن تصور الحياة يفكر مجموعة من الأسئلة السوسولوجية: ما مدى قدرة النموذج البيولوجي على تعريف المجتمع البشري؟ هل الحياة البيولوجية كلها اجتماعية؟

بالطبع ليس موضوعي هو الإجابة عن كل هذه الأسئلة المتشابهة، وإنما هدفي هو وضع مقارنة برجسون بين الفكر والتصور ضمن مشكلة للتفاضل بين الحياة والفكر. يجارة أخرى: العملية السيميائية للتفكير تمارس العملية للتفاضلية للحياة، وهذا التماثل يحدث لأن البيوتانيين كانوا يمتحن الفكر إلى بنية الحياة نفسها: فقد كانت الحياة

عندهم منقسمة من داخل ذاتها إلى حياة نظرية وأخرى سياسية وثالثة تجارية.

ومدرجات الشعور المباشرة، (١٨٨٩)، سابق على «التطور للخلق» و«نفسه» وفي المدرجات كان برجسون قد ربط بين الشعور والديمومة ريثما سبق كرديبولوجيا ومطلقاً أي توسيع لاحق لتصور الديمومة. حقاء كان أحد موضوعات المدرجات، الرئيسية هو بيان الطابع الشعوري للديمومة، ويكتب يقول إن الديمومة هي أولاً وقبل كل شيء تجربة يعيشها الشعور، وإن الديمومة في نفسها الأولى ضرورية، إلا أن الأوليات الطبيعية أو الأفكار المبسطة ملحقاً دوماً من أن ترى هذا التفاه الأولى للديمومة، فالأفكار المبسطة إما أن تفصل بين حالات الشعور المختلفة. وهو جوهر العملية السيميائية التفاضلية. أو تنهض للشعور من شخصيته أو تضعه في قالب موضوعي أو تضعه في قالب كمي (نفسه). وهناك أفكار مبسطة أخرى تسدل الستار بين شعورنا وبيوتنا، (٢) وسفها برجسون بصفة الأفكار الصاعدة، أي الأفكار التي يصنها مذهب المثنية للنسبة في علم النفس التجديدي.

المشكلة إذن هي استخلاص الوحدة الكيفية لتعدد حالات الشعور، ويستطيع أن يستخلص هذه الوحدة بطريقتين، إما من طريق الحس. وهو الطريق الذي يؤثّر برجسون - أو من طريق إدراك الديمومة إدراكاً فعالاً، والطريق الثاني يفكر الأسئلة كقدر مما يوجب عن سؤال: كيف الشعور بالديمومة المتحولة نفعاً؟

ولذا كان تصور الديمومة أن الديمومة من مدرجات الشعور المباشرة وأنها متعددة وملموسة ونقية، كيف تفصيل حدداً لا هو قابل للحد ولا هو قابل للتفصيل الكلي؟

يميز برجسون في كتابته، والتفويض غير ممكن خارج المكان، لأننا لا نفصل إلا في المكان. إذن يميز برجسون بين أمرين هما الحس والتفويض. إن التماثل الواقعي، سواء كانت مادة أم عقل، قد بدت لنا كما لو كانت صيرورة دائمة، فهي تتشأ لنا لنحل، لكنها ليست قط شيئاً تم وجوده نهائياً، وذلك هو حسناً بالروح عندما نزع الستار الذي يسدل بين شعورنا وبيوتنا، (٣) وعندما نزع ستار

السياسة والفلسفة

الفنولوجيا المتداخلة في المنظر، فيستعبد كل مثال في المنظر حركته، وتكحصر السلبية في التنازع حركة مجردة بسيطة غير شخصية من جميع الحركات الخاصة بجميع الأشخاص (٧) ووضعها في الجهاز ثم تكوين الشخصية للفردية لكل حركة خاصة عن طريق التنازع بين هذه الحركة العامة غير الشخصية وبين المرافقة الشخصية، تلك هي الحيلة التي يصلحها المخرج السيماني (٨).

وتلك هي الحيلة التي تصنعها المعرفة الفلسفية قبل برهسون والأشوب للذائع في التفكير والإحساس، وبدلاً من أن يوجه اهتمامه إلى السبورة الداخلية للأشياء وضع الفكر السيماني أو الفيلسوف التقني نفسه خارجها لكي يحدد تأليف سبوريتها، وهذه هي الطريقة التي يستلها الإدراك الحسي والإدراك العقلي والقلبي على وجه العموم، فسواء أكان الأمر خاصاً بالتفكير في السبورة أم بالتفكير عنها، بل وإدراكها حسياً، لا نصل شيئاً سوى أن نشير ما يشبه أن يكون مسوراً سيمانياً لداخلها (٩)، بل عقلية موفقتا الصادية ذات طبيعة سيمانية (١٠)، وبالمصدر بالطبيعة السيمانية هو الطبيعة العقلية للعالمات المتداخلة التي يمكن أن يتجسد فيها التفكير في كل لحظة، ولا يستطيع السيماني أن يحدد تركيب الحركة متعلقاً بهذه الحالات العقلية التي يتركها حسياً خارجها حيث إنها حالات تكون حقيقية، وبالتالي تصبح الحركة مكونة من جزئيات تكون، وهو الأمر السال في التناقض في ذاته كما بين التناقض وكما وضع للفلسفة منذ نشأتها الأولى.

هكذا كانت حجج ليشون الأولى ضد الحركة، كانت حججاً ضد الحركة أمثال الحركة إلى الثبات، كيف؟

أولاً: تسمى الحجة الأولى باسم الحجة التناقضية، لأنها تقوم على التناقضات، ويشاق لفظ Dichotomiein من اللسان اليوناني الأصلي DICHOTOMEIN، ويدل على القلق إلى قسمين، فالحجج Dichotomiein وDichotomiein يدلان على فعل التفتيح، كما يدل المعنى الحقيقي للفتحة على تقسيم التفكير إلى قسمين مستقلين ماضياذنيه، أي أن القسمين مستقلان ومجموع الأفراد المدرجة تحت الثاني (في المثال)، وعلى سبيل المثال تقسم الفروع الحيوانية إلى فئتين ولا

الثابت للحركة بدلاً من المركبة ذاتها. إذن فإن العقل - تماماً للسلبية السيمانية - يصعب على حالة بدلاً من أن يصعب على تصور ويقتض منظر ثابتة من الوجود غير الثابت.

ورتاب على ذلك من العقل السيماني بول إلى استخدام الحروف والأسماء دين الأفعال، وبالفرض أن أسراً أريد أن يطرح على الشاشة منظرًا مفكرًا، كحرض لكيفية مثلاً.. فهناك طريقة أولى للقول بهذا العمل وهي أن يقطع مسوراً محددة ضام للحدود مثال الجود، وأن يطلع على كل سورة منها حركة قسوى وهي حركة تخلف من فرد إلى فرد وإن كانت مشددة بين الجوس القسوى، وأن يطرح - هذه الصور كلها على الشاشة، ويجب أن يلق على هذه السلبية الصغيرة مسجوراً مثلاً جاء هذا إلى أن هره أن يصل إلى نتيجة ثاقبة، إذ كيف تصور مرونة الحيلة وتفرعها ؟ ولأن توجد طريقة أخرى وهي أكثر يسراً وإضافة إلى الوقت نفسه هي أن تقطع سلسلة من المنظر الفردية للكسبية التي تشر، ثم تطرح هذه المنظر على الشاشة، بحيث وصل بعضها مكان بعض بسرعة، وهكذا يمثل المخرج السيماني فيالصور الشمسية التي تفل كل منها الكسبية في وضع ثابت يكون حركة الكسبية التي تشر، حقاً لو كنا نوجد وجهها لوجه أمام الصور الشمسية وحدها أما رأيناها تتحرك، مهما طال بنا الوقت في التفكير إليها قل نصل خلقاً إلى خلق الحركة من الشيء غير المتحرك، ولو وضعنا نسخاً منه جها إلى جها على نحو غير محدود (١١)، أصبح لنا الشريط السيماني وصل بين الجوس

للقياس في المكان نجد تحدياً هو تعدد حالات الشعور المتداخلة فيما بينها، أما سطر القياس في المكان، فهو وضع الحالات الشعورية الواحدة فوق الأخرى في لحظة سالكونية متزامنة هي لحظة حسابية، وحالات الشعور كما توجد في المكان تصرع جمعا وتؤدي إلى مجموع دون التزالي الديكروني بحيث يتم حساب لحظات الشعور ككثافات متراكمة ترواها فراغات وبثلاثي تشبه حقبة الشعور والديمومة مما لأن الديمومة الخاصة - تما لما هي عليه في أعماق الشعور الخاص - لا تتمثل أن تكون محصلة فواصل وتطوعات وحتى الفارق بين التعدد في الديمومة والتعدد في المكان ليس غرضاً فاصلاً أو قطعاً لأنه لو كان الفارق قطعاً لحد برهسون حذر العقل أو الوصول أو المصدر السيماني الذي لا يلاحظ من الحيلة الداخلية سوى طوايفها تامة للتكوين ولا يشر بالحيلة وهي في سبيل تكويرها (لا شعورًا غلبتها) (١٢).

وعلى هذا النحو يبرز المصدر السيماني في الديمومة تلك اللحظات التي تهمه والتي التقطها على طرف مسجور الديمومة، ولا يحتفظ إلا بهذه اللحظات شأنه في ذلك شأن الفكر أو الإنسان المعلى (صل العقل أو عمل المولى)، ولا يتصل بالصور وسجور الفكر السيماني أو السيماني الفكر عن رؤية الصور الحقيقى والسبورة، لأنه لا يلاحظ من السبورة الشعورية سوى حالات ومن الديمومة الداخلية سوى لحظات عابرة.

ولا يعني ذلك أن برهسون لا يفكر تفكيراً نظرياً، وإنما يعني أن فكره النظري حنس أو أقرب إلى الحنس منه إلى أي شيء آخر.

الحيلة تطوره، لكن الفكر السيماني يركز على حالة من هذا التطور في منظر ثابت هو الصورة، وهي صور مسجورة لأنها غير متحركة، ولأن الحقيقة هي الحركة أو التفكير المستمر للصورة، ووليت الصورة إلا لحظة لتتصل من لتتصل مستمر (١٣).

إن الفكر السيماني (الحس/ العقلي) يحدد لتدوير المصدر الحقيقية على هيئة صور منفصلة، فالفلسفة التي يهيمه هو الرسم

نقارى. إذن نحل القسمة الكائنة على التقسيم
المتعلق بالتصوير إلى قسمين (غالباً) ما يكونان
متساويين) بحيث يستلحقان متساوية لتصوير
الأول، أما الضمى الفيزيائى للشيء الكائنة فهو
اعتبار عبارة «المركبة تدور مسافة متساوية، عبارة
مختلفة لأنه من السهل أن نعدوى المسافة
المتساوية على مواقع متساوية لامتناهية، ومن هنا
معيان لاسمالة الحركة:

(أ) قبلما يستطع جسم ما أن يصل إلى
أقصى مسافة ما عليه أن يصل سلفاً إلى منتصف
المسافة ثم إلى منتصف النصف وهكذا إلى ما
لا نهاية. - إذن تستخلص الفكرة في الحركة
لاستطيع أسلاً أن تبدأ.

(ب) ثانياً، إذا كان في مقدور الحركة أن تبدأ
فهي أن تستطيع أن تستخلص، وبذلك السبب نفسه
وهو أن هناك عدداً لا متناهياً من المواقع التي
عليها أن تبدأ.

هذه هي إذن الحجة الأولى.

ثالثاً: أما الحجة الثانية التي صاغها زفيون
الإلهي ضد الحركة فهي الحجة التي تسمى باسم
حجة أرسطو رمز لسرع المتحركين ورمز لعناء
الأبطال في الوقت نفسه. - إذن هدف هذه الحجة
أيزيائي، لأنها تدبر على لاسمالة الحركة.

يرتول أرسطو في كتابه عن الفيزياء
(الكتاب السادس، الفصل التاسع) مقدماً حجة
زفيون: إذا افترضنا جسماً أولاً وليس بمقدور
جسم آخر أن يصفه لأن الجسم الذي يتبع عليه
ذلك أن يصل إلى النقطة التي كان يحتلها
الجسم المتحرك وهو لم يبد فوجها حواساً وصل
الثاني، إذن يتل الجسم الأول معتقداً على الجسم
الثاني، وقد أسمى زفيون هذه الحجة باسم
حجة أرسطو لأن أرسطو وضع وتضمن خطوتين
ويتلزاد لاسمالة.

فلن وصل أرسطو في السابق إلى لاسمالة.
تلفظت جسماً سريعاً (س) وأخر بطيئاً (م)،
ويحركه (م) قبل أن يتحركه (س) وبالتالي
يتقدم عليه، ثم يتحركه (س) بدوره في لحظة ما
(ن) فهو في حاجة إلى (ن) لكي يصل إلى
الجسم (م) لكن (م) لم يتزل مسافة (ف)
وتكون السطلة على لغير الثاني:

(ن)، (ن)، (ن)، (ن)

(س) (م) (س) (م)

والحجة الثالثة في مجالها متعلق بالحجة
الأولى، والاختلاف لوجود بينهما هو أن القسمة



مبول

المتساوية ليست بسيطة، فالمساكنات (ف) المتعددة
ذلك التي يوجهاً أرسطو على الفيزيائي لم تعد
بصفة ٢/١ وإنما في كل مرة هناك مسافة جديدة
ضمن المسافة نفسها، ويكون المعدل ١ و٢
الجمجمة نفسها، لأنها يستصلان معاً الانقسام
إلى غير نهاية في المكان، وليس هناك أي مكان
الزمن، بالرغم من تطبيق زفيون لتصوير
الاستثنائي في الحجة الثالثة على وجه
الخصوص، أما المعدل ٢، ٤ فيكونان الجمجمة
الثانية ويؤيدان الآن عام الفيزياء وذلك على
الغير الثاني:

(أ) سوبران الزمن إلى متغير مستقل.

(ب) سوبران زفيون افتراضاً واعتماً أن
الزمن قيرال لا متناهياً مكون من لسلطات دور قابلة
للانقسام في ذلكها.

(ج) فوس هناك لصلصال مبالر المكان.

ثالثاً: أما الحجة الثالثة حجة السهم. فتتم
أولاً إلى البرهان على استحالة الحركة. ويقول
أرسطو في كتابه الفيزياء (الكتاب السادس،
الفصل التاسع، ٢٣٩ ب) شارحاً زفيون وحجته
الثالثة: إن سهم الذي في الهواء متحرك لأنه
يتقدم وسلكن لأنه يصل في كل لحظة نقطة دور
قابلة للانقسام على مسارده وهو الأمر السهل أو
المتعذر.

تتعلق إذن - تبعاً لزفيون - من الفركش أن
الزمن عبارة عن لسلطات تكون كل واحدة منها
كلاً مستقلاً بذاته، وهذا الضمى التقسيم المتعلق
في الهواء يسير - بالضرورة - كل اللسلطات
المتساوية ويغير - بالضرورة أيضاً - موقعه في أثناء
الزمن، أي في أثناء كل لحظة، ولا يمكن أن
تقسم اللحظة، ولا يقع في تناقض أن السهم يمر
في لحظة واحدة على موقعين مختلفين، وإذا
كانت كل لحظة غير متحركة فالحركة لا يغير
موقعه، وبخالف تصور الحركة إلى سكون، وهو
ما كان هدف البرهان.

ثانياً، تسمى الحجة الرابعة والأخيرة التي
صاغها زفيون الإلهي ضد الحركة باسم حجة
الإستناد وحجة ضد الحركة على وجه
الخصوص، وقد ذكرها أرسطو في كتابه الفيزياء
على نحو غامض بسبب إيجازها لها وربما بسبب
تشويبه يمكن لاحق للنس نفسه (كتاب الفيزياء،
الكتاب السادس، الفصل ٩، ٢٣٩ ب، ٢٣ وما
بعد).



سارز

نفرض أن مجموعات ثلاثة تتكون كل منها من ثمانية عناصر، ونفرض أيضاً أن أحد هذه المجموعات يبقى غير متحرك.

(أ) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$

(ب) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 8 \end{matrix}$

(ج) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 & 7 & 8 \end{matrix}$

(أ) غير متحرك

(ب) في طريقه إلى التماس

(ج) في طريقه إلى التماس:

(ب) // (ج)

(أ) (ب)

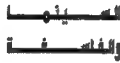
(ب) // (ج)

(ب) // (أ)

(ج) // (أ)

كل ذلك مفصلة لأن قياس حركة جسم ما يتم باعتبار نظامين من أنظمة القياس، واحد ثابت، والآخر متحرك، لكن من غير المحتمل أن يكون **زيغون** قد فكر في التمييز بين نظامين من القياس، كذلك نحن أنسطوفي الفصل التاسع من الكتاب للنسب من الفيزياء، وهو أساس معرفتنا بفكر **زيغون**. فليس واضحاً تمام الوضوح وإلزام ترجمة غير آسنة شاول زرين الذي، وأساس استدلال **زيغون**، إلا أنه يعني أن **زيغون** قد أس في ضوء أسئلته وحله **برميسوس** للحقيقة الضرورية ولم يرد في الحركة (المتحركة) والتغير إلا نوصاً من أنواع اليوم، ولم يكن ذلك فقط موقف المدرسة الإغريقية التي ترفضها **برميسوس** و**زيغون** وإنما كان إحدى خصائص الفلسفة البريانية على وجه الاسم، كلمة **إيدوس** (Eidos) البريانية والتي تسمى لغوياً «الذراع» تعني فلسفياً «المعلم للثابت الذي ينفصل من الأشياء غير الثابتة» فهي الكيف الذي هو لحظة من الضرورية، وهي الصورة (FORME) التي هي لحظة من التطور (١١).

إذن فإن رجوع الضرورية إلى الذراع وعلى إرجاع الضرورية إلى لحظتها الرئيسية، وكل لحظة من هذه اللحظات الرئيسية مجردة من قانون الزمن وصيغة بقاؤون الأبد، وهذه هي المصيبة المسببة لتدويرنا لتلك أو الضرورية) النسبية لتفكيرنا، وهذه بالمسبب أيضاً المسببة



هو صورة متحركة للأبدية، حسب تصوير أفلاطون، وبكذا تبدأ فلسفة الثابت من «الصورة» وتتكبد أنها الجواهر وأن المتحرك تتغير الثابت.

ويصير **برميسوس** نفسه بأن اللحظة التي يظهر فيها الوعي نفسه من التجميد السكاني وزمونه لأجل أن يعود الفشل إلى الضرورية الفاصلة ثائرة هام للذرة، وأغلب الوقت لا يدرك خطاها الضرورية الفاصلة، لأن الفشل وحول الضرورية الفاصلة إلى مجال رياضي - هلنسي حيث تتجاوز ويتكثف وقائع التغير، ومن هنا ضرورة بذل الجهد، ومن هنا أيضاً يدور **برميسوس** كلاهما إلى العزلة وممارسة للتجديد حتى يجد كل منا نفسه عائد نفسه، أي حتى يصبح كل منا حراً. ومن هنا، أيضاً، يقتل **برميسوس** بمطلب إشكالي ولا يستعرض أمراً واقعاً وإن لم يكن هذا المطلب تفكيراً بجذاه لأن التفكير يحول حالات التغير إلى نظم قابلة للعد في المكان، وهما كعب بمد ذلك مسوحيين **مهرلو بونتي** و**هان پول سارتر** كسب هنري **برميسوس** قبلهم وقبل غيرهم يقول بأن الضرورية الفاصلة لا يمكن إدراكها إلا بالتغير قبل التفكير وقبل المضي وقبل السنين، ■

هوامش:

(١) هنري **برميسوس**، التطور الحائلي، ترجمة د. محمد محمود قاسم، مراجعة د. نجيب بادي، سلسلة تصويص الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢٤٤.

(٢) الفرجع السابق.

(٣) الفرجع السابق.

(٤) الفرجع السابق، ص ٢٤٤ - ٢٤٥.

(٥) الفرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٦) الفرجع السابق، ص ٢٧٠.

(٧) الفرجع السابق، ص ٢٧١.

(٨) الفرجع السابق.

(٩) الفرجع السابق.

(١٠) الفرجع السابق.

(١١) الفرجع السابق، ص ٢٧٨.

(١٢) الفرجع السابق، ص ٢٨٠.

وقد اتخذ **برميسوس** وغيره من فلاسفة القرن العشرين النظام لأنفسهم مكاناً وسطاً للضرورية باعتبارها حواء الأضواء نفسها والحقيقة نفسها والواقع نفسه، أما الفلاسفة العقلانيين البريانيين وغيرهم فيؤمنون بالصورة عزلاً ذهنياً ويختزنونها في الثابت (= الذراع - الكلية) ويتكلمون بالمتغير من الضرورية (= المتحركة - القواقع - الضرورية) ويتكلمون بالفيصل الذي كان يربطهم بالزمن الذي



يحيى القزالي



نور الشریف

الرواية على الشاشة الفضية بين الإدماع والإختصار

عبد الرحمن أبو عوف

ق لأن الرواية كشكل أدبي مرن وهنوزامى تستوعب مايقابلها من فنون وأشكال أدبية، فهي أيضا قادرة فى آليات الصرد المعاصر أن تستوعب مايعدها من فنون، فهي كما تستوعب الشعر والدراما والتاريخ والتحت ولتصوير والموسيقى فهي تستوعب أيضا السينما كفن بصري له لغته ومفرداته التشكيلية الجمالية القائمة على الصورة والإيقاع، والمشاهد، والقطعات، والسيناريو والمونتاج.

فالرواى فى بلدائه لمساته المصافى بالأحداث والشخصيات والروى، يستعور ويستخدم ويوظف آليات لغة العرض السينمائى من تقطيع، وفن التلوين وزمن للمصير وسيناريو ومونتاج ويصف ورسم للشخصيات والأنماط الروائية، ويستخدم العوار والشاعرية والإيقاع الدرامى.

لذلك فتمت علاقة جدلية وعضوية بين النص الروائى وفن السينما لعل أبرزها ضرورية قيام الفيلم السينمائى بتوصيل موضوع أية رؤية ودلالة ووجهة نظر لقضايا الحياة الجزئية والتكثيف وتأسل عميق فلسفى رحب أمامية الوجود.. وجود الإنسان والمصير.

فى إطار هذا المنظور، لنبالغ أن لنقى نظرة إجمالية على علاقة السينما المصرية بالرواية المصرية.. وهى علاقة قديمة بذلت بمحاربة المخرج «محمد كريم» بتقديم أول رواية فنية مصرية وعربية وهى «زينب» للدكتور «محمد حسن» هيكمل، قدمها مرقين: مرة كفيلم صامت، ومرة لأخيرة كفيلم ناطق ووضع بذلك مسودا لعلاقة السينما عندنا بالرواية الأدبية عند أبرز أعلامها حتى الأجيال الجديدة.

وسوف نجد فى معالجة «محمد كريم» للنص الروائى «زينب» كل التصور والتسكع للثقرة والفنى والتسطيح والتشويه وحذف الأحداث الرئيسية وإلغاء الشخصيات المحورية وظل يتكرر هذا الداء بأشكال مختلفة فى مراحل تالية وفى محاولات المخرجين المصريين الذين تابعوا محاربة «محمد كريم» الأولى باستثناء أعمال نادرة

تعد على أصابع اليد، فجمعت فيها السينما المصرية فى تقديم تصورات روائية يقدرات وتقنيات فنية جمالية ناضجة ويقدراب ومحافظة على روح ودلالة وقصد النص الأدبى وإعادة خلقه بلغة الصورة والحركة والمجاز المرلى (الصورة: للتكرار).

لقد قدم «محمد كريم» نحن رواية «زينب» من وجهة رومانسية خالصة فى الأسباب فى الوصف، وصف المناظر وتقاليد حياة الريف.. وركز اهتمامه على مأساة حب وموت «زينب»، فى أداء وأسلوب ميلادرامى قساجع.. فى حين، تجنبت تقديم أخطر شخصيات الرواية.. شخصية «حامد» وهو بطل إشكالى لأول مرة يقدم فى الرواية المصرية.. حامد الذى يحمل تجربة أزمنة «هيكمل» نفسه ومستوى وعيه المفارق لحياة عشرينية والذى يهجد أبطال مراحل الانتقال والتعلق فى مجتمعاتهم.. لذلك تخرج من الرواية دون أن نشعر بخفيير فى الانفعال للعقل.. فالمخرج اكتفى بالسطوح دون التخلل للأعماق، إنه لم يدرك حقيقة قصد «هيكمل» الضائع عن حرية المرأة وحسها فى الحب والاختيار لشريك حياتها.. والتأثر بذلك الدفاع للسجد الذى قدمه «قاسم أمين» فى كتابه «المرأة الجديدة».. كل ذلك يضعف ويضعف فى فيلم «زينب» مما يدل على عدم ارتفاع مستوى المخرج لاستنتاج دلالات ورؤى النص الأدبى.

ويرغم أن فن السينما المصرى يعتبر أكثر فنون السينما فى العالم محاولة للاقترب من النصوص الروائية فى أدبه القريبى.. إلا أن المحصلة الفكرية والفنية لما حارته السينما المصرية من تحويل للروايات الأدبية لأعلام ورموز أدبنا محصلة «خفية» للآمال.. تلير إشكاليات عديدة عن مدى ثقافة المخرج الأدبية، كذلك النمد وكتاب السيناريو والعوار وقدراته على إحكام إرتان حرقبات بنام الفيلم وعلاصده التشكيلية من إضاءة وصوت وتصوير وديكور وموسيقى تعبيرية عن استنطاق للنص الأدبى.. غير أننا لايمكن أن تغفل وننسى جهود عدد قليل من كبار مخرجينا من المحاولة المحمكة الفنية فى

السيرة والرواية

وقد قرأنا عن محاولات مخزجية روايات «تولستوي»، و«ويلزاك»، و«فكتور هوجو»، و«مستويشفسكي»، و«شكسبير»، و«همنجواي»، و«شتاينبك».. إلخ، كيف كان لهم رؤية أدبية جمالية خلف منظورهم السيميائي لتفسير هذه الأعمال.. إن مخرج هاملت، و«الملك لوس» في السينما الروسية قد قام بتأليف كتاب كامل عن مفهومه الذاتي «للتراجمية (الشكسبيرية)، وكيف حاول أن يصيغها بتعبير سيميائي محاصر، فكان إبداعه لغيل «هاملت»، و«الملك لوس» خلقاً جمالياً أدبياً باهراً ومزكراً جعل «شكسبير» يضابط عصرنا وأزماته ومشكلاته وهمومه الوجودية والفكرية، في ضوء هذا الفهم لتناول السينما العالمية للرواية الأدبية، نحاول أن نلقي الضوء على قيمة أفلاما المصرية التي اعتمدت على تصوير رواية سجد منذ البداية وفي مستوى الانطباع العام تفاوتت حفظت كتابنا الروائيين في تحويل أعمالهم إلى أفلام سينمائية.

فيالنسبة «لطف حسين»، خاصة روايته «دهام القروان»، توافر على إعدادها وإدراج السيناريو السيميائي لها كاتب قصة متمكن هو «يوسف جوه»، فاستطاع أن يحكم ويوجه مخرجها فداء الفيلم عملاً فنياً متميزاً خاصة في عصره الأدائي التمثيلي ووجوده كركبة من أشع مثلكنا وأبرزهن: «لمائن حمامة»، و«أسينة زلي»، فقاموا بتجسيد الرواية في مواقف ومشاهد وقدره على التعبير أوصلت مفهوم النص إلى الجماهير الواسعة ونقلت لهم شحنة التعبير والروية التي استهدفها المؤلف من روايته الملتقة الواقعية الدلالة والتي تجاوزت الفهم السطحي للشرف في الصعيد وتناقض أبعاد طموح الرديء الثقافي وتغييره لمستوى عقلية ووجدان الشخصية الرئيسية في الرواية «أمعة»..

أما «تجيب محفوظ»، فقد كان أسوأ للكتاب حظاً عندما حوّلت السينما المصرية رواياته، هذه الروايات الملتقة فنياً الواقعية الرحبة الإنسانية والتي تصور أعماق تحولات المجتمع المصري وتغلغل في أغوار الشخصيات المصرية والبيئة الشعبية. هذه

على الاقترب من روح النصوص للرواية وإعادة خلقها بلغة الصورة والصوت والحركة وإمكانات لغة السينما في تجسيد بلاغة ومجاز النص الأدبي، وتقديم شخصياته وأحده وأحواله وخلقته الفكرية في تكليف واقتصاد وشاعرية وحرية التنقل في أبعاد الزايف الخارجي وصليبة استبطان شعور وأصابع نصية الإنسان.

وأهم ما يميز السينما العالمية في تناولها للنصوص الروائية، أننا نجد المخرج يقدم بدراسة موسعة قائمة على رؤية الجمالية لصالح الكتاب وموقفه من الحياة واللحن، ويحاول أن يجد قراءة للنص الروائي بمنظور السينما الشامل لوحدة الفنون، والمحمّد على المنظور والتناول والتجسيد البصري كمنسلة مختلطة ومتوائمة من المشاهد الصمعة للقصائل...

إن السينما العالمية سينما مخفية بمعنى أنها تقوم على مذاهب وتيارات فلسفية جمالية وتطوير للأساليب والمهندسات للتعبيرية الحديثة، إنها تعفل بمدارس الواقعية والرومانسية والكلاسيكية والتعبيرية والسينمائية والتجريدية، لذلك فهي قريبة من مذاهب الأدب التي تتناسب للرواية الأدبية في سواها، فالأمر ليس مجرد ترجمة سينمائية للنص الروائي بل هو خلق إبداعى جماعى يتناغم فيه الديكور والتصوير والتشكيل والموسيقى والأصنامة والتحميد في توزيع هارموني يجسد في النهاية بلاغة ودلالة للنص الروائي.

السنى لتحويل رواية أدبية إلى فيلم سينمائي له تفرده وتميزه كما سوف نشير إلى ذلك فيما بعد، وكذلك لا يمكن إلا أن نشير للجهود الطليعية الملتقة لمخرجي جيل الستينيات الذين نجحوا في تقديم نصوص روائية لكتاب جيلهم بمهارات فنية وجمالية أكدت أصالهم وقدراتهم على إدراك مساحات للعدول السينمائي ولغته الملتقة المعتمدة على الصورة والإيقاع، والحركة والموتجاج إلخ، إدراكهم لموهبة ودلالة وقصد للنص الروائي.. ولعل محاسن الكتابة الروائية الجديدة وتعبيراتها بأساليب السرد العدائى والأسلوبى التعبيرى عند روائى جيل الستينيات وحضور وبطورية القضايا المعنوية الحساسة ذات البعد السياسى وتفكرى التي على هذا الجول الروائى الجديد، قد ساعدتهم في إكمال بناتهم السينمائية.. قدّموا سينما جديدة مثقفة وثقلت مغزى أدبى.

وإذا راجعنا الأفلام التي اعتمدت على تصوير رواية مصرية لوجدنا كمًا وفيرًا.. لمعظم روايات «لطف حسين»، و«توفيق الحكيم»، و«تجيب محفوظ»، و«عبد الرحمن الشرفاوى»، و«إحسان عبدالقدوس»، و«يوسف إدريس»، و«فتحي غانم»، و«يحيى حقي»، و«عبدالحليم عبداللّه»، إلخ، تحولت إلى أفلام سينمائية تتفاوت في القيمة وتثير إشكالية مدى جدلية العلاقة بين السينما والرواية الأدبية، وإلى أى مدى حققت هذه الأفلام وجوداً فكرياً وفنياً موازياً لقيمة الروايات الأدبية، ونطرح أخيراً سؤالا أساسياً: هل وصفت مقاصد وروى الكاتب الروائى عبر شريط السينما إلى أوسع الجماهير أم أن رؤية المخرج وكاتب السيناريو وتدخلاتها في عناصر بناء الرواية هي التي وصفت فأصبحت أمام شيء آخر بعيد عن الرواية الأدبية؟

وقبل أن نحاول تقييم الأفلام المصرية التي اعتمدت على تصوير رواية، نحاول أن نتقرب من أسبقية تجربة السينما العالمية في معالجة النصوص الروائية الشهيرة... وسوف نجد مسافة شاسعة في درجة التناول والاستعداد وتقنيات الإحكام الفني والتقدرة

إلى قيمة إبداعه الأدبي ويكفى أن نشير لما
حدث «لحراحيش» .

ويختلف نجيب محفوظ، فقد لاقت
روايات إحصان عبد القدوس في تصورها
إلى السينما تقريباً وإقبالاً جماهيرياً، وتفسير
ذلك أنها روايات بسيطة البناء تعالج مشكلات
مفيدة عن قضايا الحب والخيانة والحب
للرومانسي وأسرار الحياة السياسية وخبايا
الطبقة الأرستقراطية وجوم نوادي الزمالة
والأهلي والجزيرة، ولا تخفى من بطوة المرأة
وعلاقتها المعقدة بالزجل والجلس وهي
مكتوبة بمنهج الشبكة التقليدي والإثارة مما
جعلها مناسبة لعقبات المخرجين للتجارين
المفرمين بدجوم الشباب، ولعل إحصان
عبد القدوس في أسلوبه الروائي كان يكتب
وعينه على السينما في الاعطاء للحوار،
وتعدد الأجواء والإسباب في الوصف بخلاف
نجيب محفوظ الذي يقدم دراما الحياة
لمصرية الإنساني بعد فلسفي ليشمل كلتيهما
السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية،
كذلك كان مع يوسف السباعي، وروايته
الرومانسية المشرقة في البساطة والحكاية
شائرة الحياة، موفقة في السينما المصرية.

شهير أننا نعلم السينما المصرية
ومخرجيها المميزين لو لم نشر إلى أفلام
جيدة ولها صفتها جمالياتها التصويرية التي
بلفت الذرة في استخدام تقنيات السينما ولغة
الصوت والصورة، ولعل فيلم «الأرض»
«لـيوسف شاهين» عن رواية «عبد الرحمن
الفرهاني»، أبلغ مثال على ذلك، كذلك فيلم
«اليوم السابع»، «كمال حسين» عن رواية
«بهي حلي» وسيدارو «سبزي موسى»
وفيلم «المستحيل» رواية «مصطفى محمود»
«لـخليل شوقي»، وهذا الفيلم بالذات يقدم
أسلوباً جمالياً فذاً في التصوير الأبيض
والأسود واستخدام الظلال وسيموفيا الألوان
قام به مدير التصوير الموهوب الفنان
«عبد العزيز فهمي» الذي يعتبر مؤسس
علم البلاغة في فنون التصوير السينمائي،
ويكفي أنه هو الذي قام بتصوير رائعة مفكر
السينما المصرية «شادي عبد السلام» في
فيلمه الممتاز «السلامة» «الموهوب» .



عبد الرحمن الفرهاني



توفيق الحكيم

السلام الإنسانية المشقة بالفكر والجمال،
نألهما التشويه والتسليط على أيدي بعض
المخرجين التجارين الذين وقفوا عند سطحها
الخارجي وأغصوا بجزيئات من هذا العالم
الروائي الشاسع، إن مخرج الفرجان والعالم
«حسن الإمام» قام بالتصويب الأكبر من
تشويه صورة «نجيب محفوظ» الأدبية
فجده في «زقاق المدق» و«الثلاثية»، ثم
يهم إلا بعالم العوالم والغرائب والراقصات
وترك البعد العلمي والتاريخي والتقدمي
لمسيرة الحياة المصرية السياسية والاجتماعية
والثقافية وأسند الأدوار الرئيسية لبعض
الممثلين الذين كانوا يستهترون بالأداء
ويغفلون في التعبير المتورم السيولدراسي.. ولم
يكتفوا أنفسهم بقراءة النص ودراسة أبعاد
الشخصية.

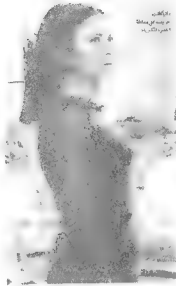
ورغم ذلك، فقد تم إنقاذ بعض الروايات
«لـنجيب محفوظ» وهي قليلة وقدمت بإتقان
جمالي ولغة السينما وحافظت على روح
النص الأدبي عند بعض المخرجين لعل
أبرزهم «صلاح أبو سيف» في «هداية»
ونهاية»، و«القاهرة الجديدة» بعنران
«القاهرة ٤٣٠» و«كمال الشيخ» في
«مهرام» و«النس والكتاب».

ويحدث هذا العبث السينمائي بروايات
أكبر كتاب العرب «نجيب محفوظ» وهو أكثر
الكتاب قراءاً لأن السينما لما في رواياته من
إمكانات فكرية وفنية وأهمية عن دلالة وكفة
الحياة المصرية والإنسانية بل لأن «نجيب
محفوظ» نفسه قد ساهم في تطور فن السينما
المصرية لما قدمه من سيناريوهات ناجحة
ومحكمة فنياً ومؤثرة جماهيرياً عندما تعاون
مع «صلاح أبو سيف» في أفلام «ريـا
وسكنية»، و«الوحش»، و«فتوات
الحصينة»، و«لـك يوم بالقلم».. إلخ، هذا
الكتاب للسيناريو المبدع شجرة رواياته وتقدم
بشكل سطحي وتجاري استهلاكي، ولكن
يجب أن نعلم هنا موقف «نجيب محفوظ»
المجامل والمصاحل في حققة الأدبية وعدم
إدراكه هذه السلسلة الرديئة من الأفلام التي
قدمت رواياته وعدم تشده في إملاء شروطه
على كتاب السيناريو والمخرجين الذين أساموا

السينما والرواية

قصة قصيرة بالعنوان نفسه «الخبرى شلى».

وثمة مشروع آخر جدير بالمناقشة هو الدوار الذى ظهر فى الستينيات فى فرنسا وانتقل إلى العالم عن سينما المؤلف والكاميرا - فيلم وهو الذى قاده نقاد كراسات السينما فى باريس «جودار ويلفوش» و «استروك» و «شادى عبد السلام».. إلخ، فقد أعطوا عن وفاة للرواية الأدبية وأن سينما المؤلف هى بديل للرواية.. وغذى هذا التيار مدرسة الموجة الجديدة فى الرواية فى فرنسا والمعروفة علمياً بالرواية الشبيهة، وأبرز روادها «الآن روب جرييه» و «تسالى ساروت» و «بوتور» وقد قام روب جرييه بإخراج عدة أفلام فى هذا الاتجاه، غير أن هذه الموجة قد انصهرت.. وظلت الرواية الأدبية مزدهرة فى أوروبا.. وظلت قادرة على استيعاب فنون السينما.. ذلك أن الرواية هى لحظة العصر، وهى القادرة دائماً على القبض على لحظة العصر وتقديم تفسير ومحاكى للمصير الإنسانى فى عالم يتغير ويحول. ■



فاتن حمامة

ورغم ملاحظتنا السلبية عن تجربة السينما المصرية فى نقل النصوص الروائية، فلما أمل تجسد فى المطويات الأخيرة حققه بدرجات متفاوتة وطموحة مخرجو الطليعة من جيل الستينيات وأبرزهم «عاطف الطييب»، و «خبرى بشارة» و «داود عبد السيد».. قال ثلاثة مخرجون مثقفون وعلى دراية بغنية لغة السينما ولديهم بعد فكري ورؤية عميقة للغة الكاميرا وفهم دقيق مستوعب لروح ودلالة النص الروائي وهم لا يكتفون بالترجمة واللقل عن الرواية الأدبية بل يقومون بعملية خلق وإعادة قراءة وتفسير للنص الأدبي وقد تحقق ذلك باستيلاء فى نقل رواية «الطوق والإسورة» «لجى الطاهر» عند المخرج «خبرى بشارة» و «مالك الحزين» «إبراهيم أصلان» حيث قدمها للسينما المخرج البارز «داود عبد السيد» بخوان «الكيت كات» لتقديم عملا سينمائياً له أصالته وعذوبته وفنونه وجدارته على التفوق فى المهرجانات الدولية، كذلك لانسى ثقافته، فيلم «سارق الطرخ» عن





شارلي شابلن

الحضارة في سينما الأطفال، فريال كامل

قالوطن للصربى مهد الديانات
السامرية وملتج الحضارات، على
ضفاف أنهاره استقر الإنسان الأول واكتشف
الزراعة، فانتقلت الإنسانية من البدائية إلى
التحضر، ويحدثنا التاريخ بأن الإنسان عندما
يأمن قوته، يبحث عن القوى التي أحيته
ورزقته، وهكذا ازدهرت الحضارات القديمة
في رحاب العقائد الدينية.

ومثل فجر الحضارة تولدت الأسرة عملية
للتشكك الاجتماعية لصفارها بدءاً بتقليدهم
أسماهم ونسبهم وغري عاطفة الاعتزاز
بأصولهم وهذا احتلت الحضارات دوراً
تأسوسياً في تأسيس الهوية القومية لأطفالنا،
وصارت تأسياً مشتركاً في البرامج للتثقيف
الترجيئة لهم، وقد قامت السينما بدور
ملحوظ في هذا المجال نظراً لثراء خصائصها
التمثيلية وعمق تأثيرها، وستعرض هذه
الدراسة للقصيرة لأربعة أفلام تسجيلية
اهتمت بتقديم الحضارة العربية والفروانية
للأطفال

أولاً: ألف عام بين أيديهم

قام المركز القومي للأفلام التسجيلية في
عام ١٩٧٥ بإنتاج أول فيلم تسجيلي مصري
بالألوان موجه للأطفال بعنوان «ألف عام
بين أيديهم» (١٩١) إخراج كاتية هذه
السطر التي تلتفت موضوعه من الحضارة
العربية الإسلامية المرفقة. وقد حاولت
مخرجة الفيلم طرح سؤال: هل يختلف تقديم
الحضارة لجمهور الكبار عنه للصغار؟
وانطلقت تجريب المسار في القاهرة
الإسلامية، تتأمل المساجد، البيوت، الأساطير،
الركالات والتناقضات. أصبحت زلزالاً مقبها
لمتحف الفن الإسلامي في باب الفتخ، لحها
تتمر على الإجابة.. فاندتها قنماها إلى بوابة
خشبية قديمة، يتسرب من بين شقوقها زرققة
أطفال مخططة بذق الأدوات، كان المكان هو
بيت (الساري) بمطلة بونج بحى السيدة
زينب للعريق، حيث يقع مركز لتدريب
للمصار على الحرف للتقليدية وفق أصولها
العربية، بالإضافة إلى مركز آخر بوكالة
التقوى في رحاب الجامع الأزهر للشريف،
كان إحساسها هو دليلها للكرة المحورية
وأسلوب محالحتها في الفيلم خلال توافيق
لمشاهد الأطفال وهم يتدربون على للخرط

والحفر على اللباس والطعيم وفن الخياطة
والزجاج المشق، وبين مشاهد تنطق ببروة
المعمار كما في جامع أحمد بن طولون،
ويدع الفتش وأشغال الطعيم في محراب
جامع قايهايا ويتناق الفسيفساء مع آيات
مذهبة من القرآن الكريم تطرف بجامع
قلاوون، هذا غير إيهار قاعة الفلسفية في
بيت الكرنيفية بتكامل فنون الفتش وأشغال
الحناس والرخام والخرط في إبداع فريد.

وماذا عن ألف العام ٩ أهابت المخرجة:
«ألف عام هي تاريخ مدينة القاهرة حين
مولد الفيلم، وقد فرغ شريط الصوت من أين
تطبيق الإجملا موسيقية شرقية أصيلة ترحي
بالإشعاع الروحي والجمالى لحضارة نيا في
رحابها.

وفي أرائل اللمانديبات لهاز الأطفال
للمصريين باهتمام عاشق الحضارة
المصرية القديمة، الفنان «شادي عهد
السلام»، فأخرج لهم ثلاثة أفلام قصيرة عن
إنتاج هيئة الآثار لإثارة تشوقهم للتعرف على
أقدم حضارة في التاريخ وأكثرها أصالة.

ثانياً: فيلم «الأهرامات وما قبله»،

يستعير الفنان «شادي عهد السلام،
إنتاج هيئة الآثار ١٩٨٤ في «الأهرامات
وما قبله» (٣٧) شكل المسار من
الفيلسوف اليوناني أفلاطون.

يبدأ الفيلم بالطفل «صلاح»، في لقطة
حميمية متوسطة في مواجهة جمهور
المشاهدين ليقدم لهم شخصيات الفيلم، صه
«محمود» الباحث في الحضارة القديمة،
الأسطي «صعين» وطله، فيعكسر المخرج
بذلك حاجز الشاشة ويدعو جمهوره لمشراكته
عالمه، وعلى مدار الفيلم تدور محاربة بين
صلاح وصه ويهاج صه شادي الألفية
لشريط الصوت الذي يذو بالمطربات عن
موضوع للفيلم مما يجبر الصورة على التمهل
تقديراً للمطرفة.

ومن أهم ماتصمفه محاربات المم
محمود مع الصغير صلاح، أن اكتشاف
للزراعة على ضفاف النيل نقل الإنسانية من
البدائية إلى للحضارة، وأن الفلاحين هم بذات
الأهرامات حين يفيض النهر كل عام ويغني
الأراضي للزراعية، وأن نقطة هذه التاريخ

السيرة و الطفل

ثم يطهران إلى أبو سمبل - ٢٨٠ هـ.م. جنوب أسوان - لزيارة معبد الملك ذاته الذي يستقبلنا بمقابلته الأربعة العملاقة على واجهته، وتحتضن الكاميلا معبد زوجته الأثيرة جميلة الجميلات، «نقارتا»، الملائق لمعبد الملك، ويصل الفيلم إلى ذروته في عرشه لانتصارات الملك في معركة قانئ الكبرى التي تشغل جداريات المعبد الداخلة من المدخل إلى قس الأقباس.

ويقع إبداع «شادي» من تناوله المتفرد للمشروع ورويته الشاملة ونظريته المرحية حينما يلقي الفيلم بالإيهام بأن الإنسان المصري واحد في كل زمان وفي كل مكان، عندما يسلط «صلاح» الشبه بين ثلاث شخصيات في الفيلم: كابتن الطائرة التي تقلهم في رحلة العودة، والأسطى «حسن»، و«عبد الرحيم» حارس الآثار.

ويعتبر «فيلم كرسى الملك توت» أفلام الفنان «شادي» الموجهة للأطفال ذرة فنية أدها كل عشقه للجدر وحده على البراعم.

رأبها: «كرسى الملك توت»

إنتاج هيئة الآثار ١٩٨٣

إنه كرسى ذو خصوصية، كرسى لـ «شادي» عبد السلام... اكتسب خصوصيته من تركيبة ذات أبعاد حيث يمدد المكان في الزمان خلال عين فنان. هكذا يأتي كرسى شادي مختلفا حتى عن تصلة توت على أمون القابعة داخل خزانة زجاجية في المتحف المصري، ويصور الفيلم الناس للعاديين وهم يؤدون أدوارهم الطبيعية في الحياة وإذا هو فيلم تسجيلي، ومع ذلك هو فيلم مخطف، وهو في الوقت نفسه يصور قصة درامية تمثلها شخصيات، تسير حركتها وتلوي عليها حوارها عين وأعية خلف الكاميرا، وهذا على قدر فيلم روائي ولكنه أيضا مخطف.

وفيلم «الكرسى» (١٩٨٥) موجه لجمهور الأطفال وهو أيضا جمهور مختلف، وقد على «شادي» بإثارة تشويقهم للحنارة المصرية القديمة لأن ينقل لهم عدوى عشقه لهذه الحنارة الراقية.

القديم - يتخذ الصخر بداية مدفوعة وموحية كعادته في مجموعة أفلامه الموجهة للأطفال، حين يرفق «صلاح» عمه محمود مبكرًا ليلي برصده له بمشاهدة رمسيس، ويهذه البداية يهين الفنان شادي جمهوره لعندت دراسي مهم في المشاهد التالية، حيث يتم نقل شغل الملك رمسيس المتخضم بواسطة رجال ألو خصيصا من أصمق الصعيد لإنجاز العمل بأسلوب تناقروه أبًا عن جد.

ولا يغيب عن ذهن المخرج وهو يوجه فيلمه لجمهور الأطفال أن يوضح مواقع المدن والآثار على خريطة مصر، ولا يفوته أن يوجه إلى آداب زيارة المتحف خلال موقف بين المم «محمود» والأسطى «حسن»، عندما يشوهم الأول أن الأسطى «حسن» يدخن سيجارة داخل المتحف مما يفتبب الأسطى حسن الذي يمتلك وصيا متحفيا وصيا حناريا.

ويتعامل الفنان شادي مع موضوعه - كعادته - من منظور رؤية شاملة عندما يعرض إنجازات الملك رمسيس باعتبارها خليقا لنسج حناري متكامل ومتواصل عبر الأجيال، وإذلك فهو يهتم بتأصيل اسم الملك العظيم ووصله بأبيه وأجداده العظام.

ويتنقل المم «محمود» و«صلاح» إلى أهدوس في جنوب الوادي لقضاء شغل الجولية «ميريت آمون» أبة الملك رمسيس الثاني وزيارة معبد أبيه الملك سوتي الأول

في وحدة أفلام مصر سنة ١٩٣٠م.، وهنا يلت نظر الأطفال إلى علاقة مهمة تربط بين الوجة وتقدم الحنارة وإزدهار الحارة، الفنون، الحرف وأيضا التجارة.. ويشير الفيلم إلى أهمية اختراع الكتابة كونه ثاني عنصر من عناصر الحنارة المصرية القديمة بعد اكتشاف الزراعة.

وخلال الفيلم تتنقل الكاميلا بين موقعين أولهما داخل المتحف المصري لتقدم لنا تفاصيل الملوك العظام بدءا بالأهرامات ونماذج من الآثار لتسلق بحضارة تلك الفترة الزاهرة من التاريخ بما لها من فنة ورياسة وإبداع، أما الموقع الثاني فهو خارجي ناحية ميت رهينة، حيث كانت تلك أول عاصمة في التاريخ، والموقع الأخير تحمل به بعضه لتلقب عن الآثار.

ويم يكتب العمل تشويقا لجمهور الصغار عندما يريت العمال على الأثر في حفر كما تربت الأم على رضيعها، يرفعون أطنان الردم بفريضة صفورة ويغفون بها عن جزليات أفر أو حبات خرز تكون دليلا لحنارة عريقة.

وتتشكل مشاهد فيلم «الأهرامات وماقبله» في كيان دراسي من، ويثري عنصر التشويق عندما يضل الصغوب ابن الأسطى حسن - طريقه في متاهة هرم سفارة المدرج - وترافق الكاميلا الأسطى حسن في أثناء بحثه عن صفوره ليستخرج جداريات هرم ستفوق أول معمار في التاريخ، ويتفجير المخرج الفنان مشهدا موحيا يدهي به أحداث فيلمه حيث يبدى للصغير مهارة في بناء هرم من المكبات مشورا إلى المصري مصاري بالظفرة.

ثالثا: «عن رمسيس الثاني»

إنتاج هيئة الآثار ١٩٨٥

وعلى غرار الفيلم السابق يتجهجج الفنان نهج المحاررات حيث يراها أكثر ملامحة لمشروع الفيلم وجمهور الأطفال، كما يفرضها فيض المعلومات عن الملك ومدة حكمه وترتيبه بين الملوك غير إنجازاته الحربية والحنارية.

وفي فيلم «عن رمسيس الثاني» (١٩٨٥) - أحد أعظم ملوك مصر في العصر

ويتحدى «شادي» العرض الموسوعي الذي يفرضه نراه المتحف، فيلتقي قطعة واحدة فقط من بين آلاف القطع يجمعها في عين المتفرج، في قلبه لمدة ٤٥ دقيقة، يطوف حولها، ويتقرب إليها، يلمس لها ويحس أساسها.

هو مختلف عندما يلتقط موضوعه وهو أيضا مختلف عندما يحين لحظة أن يستأنس فيها للدخول؛ لحظة يخرج فيها الكرسي عن مادته الخشبية ليصبح كائنا له إرادة وتصميم على «التشويق»؛ لحظة درامية يتعامل فيها المشاهد مع كائن له طموح وشعور وأمل، حتى إن «صلاح» وكاد يظن فرحا في حديقة المتحف ليلحظ صمته أن الكرسي «التركيبة».

وقصة الفيلم بسيطة تدور أحداثها في ستة أيام، يرافق فيها «صلاح» صمته «محمود» المتحف المصري، والزيارات الست كأنها رحلة عردة من الدنيا بمنهجها إلى رحم التاريخ، يستمتعها السكن فيصنعت لبعض الحضارة، وعلى مدار الزيارات الست يطل صلاح على بحث الحياة في كرسي الفرعون.

وعلى «محمود» كما يناديه الصغير له قلب ذو جناحين جناح: يمشق الحضارة القديمة، وجناح يرفرف بحب ابن أخيه «صلاح»، وطوال الفيلم، لا «الصغير» تب من السؤال ولا صمته محمداً ضل من الجواب، ويصور ذو العينين الذكيين عالماً صغيراً في الحضارة حتى إنه يستمتع صديقه في قاعة الملك توت داخل المتحف ليحدثهما عن الفرعون المعجزة.

وخلال الفيلم يتعرف الصغير على الكرسي وصاحبه وعلى الخامات الفنية التي استخدمت في صياغته. ويتعرف على عدد أجزاء الكرسي وأسلوب تجميعه بدون سمار، ويتطرق لمعرفة أصوات الحجارة في التصور القديمة؛ ويشاهد نماذج للتجارين وهم يستعملونها في ورشهم، كما يتعرف على الفرعون الصغير وعائلته وإرتيابه بين الفرافعة الطعام. ويقدمه صمته «محمود» إلى «خاتون موجد الأديان شقيق الملك» «توت»، وزوج «نفرتي»، الجميلة، ويمثل في حضرة والديه الملك «أمنمحات»، وزوجته الملكة «هي» العظيمة.

وهناك إشكالية خاصة يمثل هذه التوعية من الأفلام عن كيفية إنقاذ الحورية على حدث يدور على أرض لا تتغير طول ستة أيام دراسية، وقد استعان المخرج الفنان بتقنيات المونتاج لكسر استاتيكية المرفق التدريسي بالانتقال بين خطين؛ الأول يتابع جولة «صلاح» بين مقتنيات المتحف في لفات عامة، والخط الثاني يتابع عملية تركيب الكرسي في لفات قريبة يرافقها لحن ملكي يليق بغضامة الكرسي وعظمة صاحبه فتتفتت الحورية في شرايين الفيلم.

ومن أجمل ما يحافظ عليه الفنان «شادي» روح الطفولة في الفيلم، ففي المشهد الأول يصاب صلاح بحالة من الدهشة عندما تطلعه محبوبات المتحف وتصابه حالة الدهشة عندما يقرن بين قبضته الصغيرة وقبضة عملاقة لأحد التماثيل فيسأل صمته إن كان الفرافعة عملاقة كما ندر شائليهم؟! ويتحول الدهشة إلى انبهار بفتح قوت عتق «أمون الذهبي»؛ يلي مشهد طريف يكسر «صلاح» أحد السقاع المتواضعة في بيته بصور للفتوش والرسوم التي تغطي كدسي الملك، وليس بعيداً أن يتخيل لشمه فرحاً يلمس على عرشه!!

ومن أدبل ما عرضته الفيلم جو اللحن والعطاء اللذين يفسر بهما ألم ابن أخيه الصغير «صلاح»، ولكنه حنان حازم وصاله بلا حدود، حتى إن الأساذ «مصطفى» - رئيس القسم - الذي بدأ شحيمها في مديته تجاه الصغير، ينتبه مؤخراً إلى الشبه بين «صلاح» وبين الفرعون الصغير فيلتفت له صورة فوتوغرافية يظهر فيها «صلاح» مبتسماً في مقدمة الكادر يوماً يظهر الكرسي رمز الحضارة العريقة في عمق الصورة.

وتأتي نهاية الفيلم ولا يلهم شغل الطفل لمعرفة مزيد من الإجابات لكثير من الأسئلة التي أثيرت خلال الفيلم، ما هي حكاية «خاتون موجد الآلهة»؟ أين هي «نفرتي» الجميلة؟ ماذا سمي عصر «الملك» الثالث بالحصر الذهبي؟ وما حكاية «التابوت الكبير للفرعون الصغير في البر النروي»؟

وبعد، ألا نستحق حضارتنا العريقة، عشرات الأفلام نوجهها لصغارنا صناع المستقبل؟! ■



شادي عبد السلام: كل شيء وأنت من قلب.



شادية

ف

الصيغة الأساسية للعلاقة بين الشرق والغرب... كانت قد تشكلت لحظة أن أماب «نايهون» بأرمين قرباً كانت تتأمل مجيئه من أعلى الأهرامات! حينئذ، تطلب الأمر إعادة النظر في المعرفة للفرية بالشرق، وأصبحت مصر محوراً لاهتمام الأوروبيين، بكل ثراء ماضيوها، وما نقله من نظم قديم من الدلالات للتاريخية والجغرافية: علوم وفنون وأساطير وأحداث.

وأرض الفراعنة للجسملة، يظنها عالم سحرى جميل، يضفى عليها نوعاً من متعة ومحرارة لاكتشاف الأشياء، وما بين ذاكرة الماضي الواقع الفعلي، استقلال أساطير مصر القديمة، بما تعلمه من معانٍ إنسانية، تطرح حلماً معيهاً، يبحث الإنسان على محاربة تجسده أو استلهامه...!

خصصت مجلة «Egypte, Histoires a cultures» - عندما الثالث لهذا العام للخطبة مختلف جرائب معرض «Egyptomania»، وهذا المصطلح يعنى تدارل السينما العالمية للتاريخ وللشخصيات الفرعونية... للشف أو الجئون بمصر...! الذى قلناه «معطف الزفر» بالعاصمة الفرنسية، لإحياء أجداد مصر للفراعنة، ثم انتقل إلى «أوتار» بكندا، وإفنيوا، بالنمسا... وقد تم تصميمه على أساس زمنى ومهيج، فى إطار رؤية أوروبية نصر على مدى قرأين من الزمان (١٧٣٠ - ١٩٣٠) من خلال مجموعات رائعة ونادرة من التحف واللوحات والوثائق والأفلام التاريخية.

وقد استعز على اهتمامى بموضوع شديد الطرافة والجاذبية فى فكرته وأسلوب عرضه، بعنوان: «Le Décor des Films Egyptiens, ou L'art d'évoquer les pharaons!» «يذكر الأفلام المصرية لوفن استحضار الفراعنة، بقلم المؤرخ الفرنسى: «جان بوفو Jean L. Bovot»، وتبدأ للدراسة بالإشارة إلى تأالهرات الفن المصرى فى عالم الفن الفرنى منذ بداية القرن الثامن عشر وهذه التأثيرات شملت جميع القرون، ومن بينها فن «السينما» الذى ولد قبل نهاية القرن التاسع عشر.

وقد شملت تأثيرات «الإيجيبتومانيا» فنون القصة والتصوير والأدب والباليه والمسرح... وبالنسبة للسينما، يقول المؤرخ الفن الفرنسى «جان همبير - J.M. Humbert»، فى دراسة بعنوان: «فراعنة هوليوود» «اصدمت السينما على ثلاثة قرون من الإيجيبتومانيا، وعلى أفكار وموضوعات على درجة كبيرة من الشعبية...!

وفن الذكور، هو أهم وأعظم العناصر الرئيسية للحدبة لإيضاح الرؤية والإطار الحركى، ومع احتمالات مثيلة الخطأ، فلا بد من خلق جو مصرى مقنع!

وتطرح الدراسة بعض التساؤلات... إلى أى مدى أدرك مهندسو ديكورات السينما مصداقية أعمالهم بالنسبة للفن المصرى؟... وهل أسهمت العناصر المستحارة من هذا الفن فى تأسيس هذه الكادرات لخطاب الحقيقة؟!...

وفى تحليل موجز يمرض لبعض الأمثلة: هناك نوعان من ديكرات الأفلام المصرية... ديكرات أفلام تكشف من مصر المعاصرة (إطار جغرافى)، وديكرات أفلام تتدارل أحداثاً تاريخية من مصر الفرعونية...!

وفى الفرع الأول، استُخدمت الكادرات الطبيعية: مظاهر الطبيعة الساحرة... الرمال... الماء... النخيل... الشمس... استهلال بأبى الهول: (أبو الهول ١٩٨٠) لمفسر التكلين شافنير، مشاهد (المومياء ١٩٦٩) لشادى عبدالسلام (أرض الفراعنة ١٩٥٥) لهواره هوكس... كما استلقت الكادرات الطبيعية فى ترنس (فرسان التابوت المفقود ١٩٨٠) لستيفن سبيلبيرج، وفى (الطفل ١٩٨٨) لماركو روسسى، والطبيعة المفترية فى (عبد الفرعون ١٩٨٦) لباتريك مولييه، وولاية كاليفورنيا فى (الوصايا العشر ١٩٢٣) لسمبول دى مول، ورمال سبت فى قصة السفن للتلفزيونى (الهيمسة الممتحولة ١٩٩١) والطبيعة الفرنسية فى (معد التماسيح ١٩٦١) والاندماك فى (سر أبو الهول ١٩١٥) لروبرت

الإيجيبتومانيا فى السينما العالمية

عرفة عبده على

ديلمسين، وصحراء كازا خستان في
(فرعون ١٩٦٥) لجورج كاونيرو -
فيلش،

أما اللوحة الثانية، فهي التي تستخدم
ديكورات البيئة التاريخية مع الاستحانة
بمناظر حقيقية، وفي بداية صناعة السينما،
كان مجال الرواية محدوداً، والديكور في
الغالب، عبارة عن أقشة مونة، مثل «رسالة
طوبى» ١٩٠٨ لجورج ميليس، وكما في
المسرح أو الأوبرا، حركة المرضى السينمائي
ثابتة على أحد المناظر اللقورية في أثاثها،
والخلفية تكاد ترحى بمسرّع الاستحانة
ببعض العناصر المعبرة والمربومة عن قريب
كالنخل والكتبان الرملية والأرمامات،

وهذه اللوحة الحية، تتألف بمشاهد
غنائية، وجموع غفيرة تغزوها من
الكومبارس الصامتين..،

والفيلم الألماني «كلوبهاترا» ١٩٠٩
حارل أن يمزج الطبيعة بالديكور، مع فخامة
في اللزخارف، وطقاس السكوك من جلود
الحيوانات، ومقاعد كبير براقلم مستديرة،
وأكرام من البرساد، وشمعدان بسبعة فروع،
وتنقوش على مبان ومعمية!

ثم تقدم هذه الدراسة تحليلاً لثلاثة أفلام
عن كلوبهاترا وتأثير الموضة..،

لم تحبب أية نسخة من (كلوبهاترا)
١٩١٧، لتؤيداهار، للصامت، ألبؤس وأسد،
فقط هناك بعض الصور الفوتوغرافية التي
تقدم ديكوراً ثرياً بالأثاث والسجاد
والملبوسات، التي يعود طرازها إلى أوائل هذا
القرن، وتوضح وسطاً يونانياً - رومانياً
ممسحاً كتصير فرعونى!

والأصعدة ذات الجذع الاسطواني -
ممسورية - بزخارف على شكل شعيرات
العنب، والمزينة غير المزينة، ثم اختارها
وفقاً لآراء العصر، مطبوعة على قماش، دون
علاقة بالحقبة الأثرية..، سجايد شرقية لا
تخصى، ستائر جوخ زخمة وطقاس نزين
الجدران، مثقلة بنقوش لبيانات مجدولة،
والمشهد العام ينكرنا بشاره البهوت
البورجوازية في بداية هذا القرن.. أكثر من
قصر مصرى..، ... كلوبهاترا،

السينما الهيبة

لكلها بعيدة تماماً عن معرفتنا التاريخية،
تحيط به أساطير ضخمة على هيئة حزم
البردى، ويتصدر المقعمة تماثيلان لأبى
الهول برأس كبش، وعلى منصة من الرخام
يتألق عرش كلوبهاترا - كلوديت كولبير
على شكل مسرح تزينة أفسوس ويؤنس
حيوانات تعلى قرص الشمس الأزود
بجناحين منخمين، المموالط السفطة
بالطقاس، مكسوة بالجوخ فتجدو كسلاكر
ممرح أكثر منها حوالط ليهو عرش..!

ثم نسفخان وسيطخان، ألقى النيل،
١٩٥٣ مع روندا فليميخ، «فيالق كلوبهاترا»
أو فيالق النيل ١٩٦٦ مع أولندا كريستال
... أفسقرو التاريخ والديكورات حتى
مضى... لوز تابلور،

هذه الكلوبهاترا الجديدة «كلوبهاترا»
١٩٩٣ لجوزيف مانكوفيتش كانت سبباً في
إفلاس شركة فوكس للقرن العشرين - 20th
century Fox في 20th في سبتمبر ١٩٦٠،
شود ألفان متر سريماً من الإسكندرية القديمة
في ستوديو «بيونيود» بإحدى ضواحي لندن،
ومسبب التسلاب ومرضى لوز تابلور تقرر نقل
الإنتاج إلى روما، حيث تم استكمال بلأج
أنزير - Anzio بمبلغ ١٥٠ ألف دولار لإعادة
بناء الإسكندرية من جديد..،

وشبكت مركب كلوبهاترا بعظمة
ثقافية، وتفصيلات غاية في الفخامة، كانت
ثمرة الخيال المصمم لمهندس الديكور
والرغبة الجارفة في الوصول إلى مستوى فيلم
دى مول أكثر من تحقيق المصادقة،

بحور الحدث في خليج نابلى ودخول
روما تحت قوس قسطنطين، ويحذب
الأنظار مشهد لمربة ضخمة على هيئة أبى
الهول بلغ وزنها ٢ طن يجرها ثلثمائة من
المجيد السود، وعاطها المنصة الذهبية تبس
إليها مثالقة كلوبهاترا وإبنها قيصرين وكان
أبو الهول ملدماً بنجاية فاتنة، وله رأس امرأة
تحمل خرطوشة الملكة.. توكيدات صجيبة
فخمة وأخراج مثالى، وتسيرو مغمم
بالحركة، وسيطخان هذه النسخة هي الأقرب
لتصورات المؤرخين..،

ورجال بدوزت تطور موسم أغسطس
مزدلفة بالثس السجحة، وأرن كثيرة مبعثرة
على مقاعد خشبية صغيرة.. ومجموعة من
الأرائى للفخارية الكالونية (كان المصريين
القماء يضعون فيها أشياء مروتاهم بعد
التحيط) متناثرة على مناضد منخفضة..،
وتنقوش على أسوار مأخوذة عن سور للوحات
من عصر الرعامسة.. وتجدد الإشارة إلى أن
ديكور هذه الـ «كلوبهاترا» قد استخدم - دون
تعقيد - في فيلم (هى) ١٩١٧ لتكسان
بويل..،

أما فيلم «كلوبهاترا» ١٩٣٤ مع كلوديت
كولبير، فكان ممتة كاملة في فن الديكور
لمصر المتخيلة... الرخام، النقوش البارزة،
للحلى، سخال من الجوخ، مقاعد صغيرة،
مناضد منخفضة، موزقات من الأريسله،
أحواض رائعة ذات نافورات ونجاتات
طبيعية.. والشكل العام في مجموعه من
الصعب إدراكه في قصر فرعون،

وقد نجح هذا الإنتاج المبهير لموسم
دى مول، بالرغم من تكثر بعصره أكثر من
تأثيره بالاكتشافات الطمية، أما مركب
(طوف) كلوبهاترا من الناحل فلم يترافق فيه
إلا قدر قليل من الواقعية، فحواطه مكررة بالجوخ،
الطرز المصرى والسلام مكسرة بالجوخ،
شائله الخزافية (جسد أسد ورأس حصان
وجنحاً نسر) ... ومأنا نقول عن «يهو
العرش».. مجموعة رائعة تخطف الأيسار
(تكتيف هانز ديرير ورولان أندرسون)

«خبروف - Kherouef، ومقبرة الملكة
«نقوتاري...»

إحدى الخطط الأولى لـ «المصري»
١٩٥٤ لموشيل كيرتز، توضح تكريات
عجيبة مرسومة على الزجاج، مثل هيئة
الجيزة كما كانت في عصر الإمبراطورية
للعددية مع أهرامات مازالت سليمة... إنها
عملنا المشهد تنمسه لكنه اقتصر على هرم
واحد، وفي نهاية فيلم «أرض الفراعنة» الذي
تركزت أحداثه في تشييد مقبرة خوفو،
وعدم الأمانة التاريخية متعددة المواضع
ومعروفة في هذا الفيلم

ومن الناحية المعمارية، عنصر واحد
فقط كان واقعياً ومؤثراً لأنه أخرج في موقع
مصري: حفرة لهرم لم يكتمل بزاوية
المصريان... لكن ماذا نقول عن الحجرات
الداخلية للهرم مع أنها معروفة تماماً أو عن
ميكانيزم الإغلاق بالرمال، الذي يطرأ
على مقالة تاريخية...!

للمراكب الشمسية التي لسفت في الهرم
(بالرغم من الأربع أو الخمس حفر المصددة
بالسارج) وطرزها الذي يصود إلى زمن
الإمبراطورية الحديثة، أي بعد ذلك بقرن واحد
عشر قرناً!

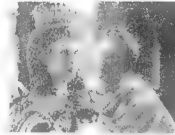
فصلنا عن ذلك، فإن تابوتاً لثقت عثخ
آمون قد نسخ من أجل الملك لا يمت بصلة
إلى طرز الإمبراطورية القديمة!

وإذا كان الثني رمسيس «الفرعون» قد
ذهب على قدميه، أيلخكري حقيقة هرم
خوفو، فقد كان مطابقاً في الواقع للهرم
المدرج، وأبو الهول «المتمسح» شديد ليشكل
ديكوراً استراتيجياً في «سر أبو الهول»! وقد تم
بناء المجموعة على الكتبان الرملية بمنطقة
رع أبهجرج مول - Raabjerg mile بأرتفاع
نحو ٢٥ متراً، وقد أصبحت موضعاً لزيارة
ونزهة سكان هذه المنطقة!.

ويذكر المقبرة في فيلم «إغراء من
مصر» ١٩٣٣ نسخة صادقة للمقبرة المكتشفة
برادى الشوك... فيكفي أن تقارن صور ديكور
للمقبرة مع الصور المنشورة بتقارير الحفائر
فتأخذك الدهشة لحدة بناء هذا الديكور،



كثريت كوابير في كليونبار، عام ١٩٢٤



فهيان لي في كليونبار، عام ١٩٤٥



مشهد من فيلم «أرض الفراعنة» عام ١٩٥٣

الديكور والأثاثات في مجموعها لتكسب
إلى عناصر الفن المصري، فالمرش يرجع
إلى عصر «توت عثخ آمون» والمصايح
البيروزيّة كانت من العصر الروماني،
والمشاهد تبدو في معظمها فرعونيّة، وفيما
يخلق الفن النماذج، فإن بعض التحفيلات
التاريخية كانت باللبسة للانطباع العام تبدو
مقبولة، وقد استلزم الأمر تدوير ميزانية
منخفضة لبناء مقبرة أو ضريح داخل
الاستوديو...

المقبرة في جميع حالاتها:

أكثر الأفلام التي أخذت من مقبرة المصرية
«كادرا» تحدث وقع في العصر الفرعوني،
مثل «أرض الفراعنة» Le Terre des pha
«وادي الفراعنة» Le Vallée des
«raons» وادي الفراعنة. «محاكاة مستوحاة من
pharaons» أو في أياها هذه بصفة عامة
مثل لحظة اكتشاف أثرى كما في «لعة وادي
الملوك» أو «أبو الهول»...

التمثيل - يطل - بالكأسيد وغالباً يكون
مدخل المقبرة يطل على منطقة صحراوية،
ويطرح على مجموعة معقدة من الأروقة
والمرامير والسلام... محاكاة مستوحاة من
معظم المقابر المصرية في الحقيقة، ثم باب
سرى يقضي إلى الغرفة النهائية التي تحتفظ
بالكنز - الحمى - وجماعة!

العناصر المعمارية مميزة والديكور
فرعوني الطابع... يمثل لوحة مدعشة
ومؤثرة، رفعة الابتكار لموضوعات مصرية،
ديكور لمعبد بطلي استخدم في تصوير
مقبرة في فيلم «فجر الموميا» عام ١٩٨١،
ومسحلات لذلك ديكور مزيج من طراز
الإمبراطورية القديمة والعصر اليوناني-
الروماني معالج بتقوى بارزة، مصالحة
كذلك التي ظهرت في «لعة فرعون» (طفل
مائهاتن - ١٩٨٣) .. صورة مباشرة - على
سبيل المثال - للركوب الجنازي لمقبرة
«رعموس» TT55، غرب طيبة،
تزين كهف أبيهيس في عودة ألسبرد
فيهمس ١٩٧٧... وتجدر الإشارة أيضاً إلى
الأعمدة العجيبة على شكل زهر اللوتس..

ويظهر لعة الفراعنة (المومياء) ١٩٥٧
لتهرانس فيهرش، كذا من رسوم مقبرة

الإيجيبتولوجيا في السينما الالهية

«الحقيقة التاريخية، لم يصيبها إلا أقل قدر من الإساءة في فيلمي «الوصايا العشر، ١٩٢٣ و ١٩٥٦» (في رأيي الخاص أن «الحقيقة التاريخية» أصابها قدر كبير من التزييف في فيلم ذي مول ١٩٥٦ على الأقل)» ..

وتشير هذه الدراسة، إلى أن اللوحة الأولى - «السامعة» - قد سبقها بحث عميق شمل كل المصادر المتاحة لمطابقة الحقيقة... ونلجأ إلى أنه لم يكن مسموحاً بالذهاب إلى مصر لإتمام التصوير، لقد شيد «ذي مول» - ديكوراً عملاقاً - في «جوانا لوب» على ساحل كاليفورنيا. وكان يرغب في باب أثري للمدينة الزعمسية، المكان المفترض لعملية الخروج - L'Exode - وبدا من تتبع الحقيقة الأثرية (كان دين شك باب حصن) لكنه استخدم ديكوراً لواجهة معبد الأقصر كأساس للعمل، وباستثناء هذه المخالفة، كان الديكور صادقاً إلى حد بعيد، وقدم واجهة بوابية ضخمة من جزئين، تسبقها أربعة تماثيل عملاقة جالسة، السلم بأسفل الأسوار مشاهد بالبحث البارز، ومعتقدات من النص، وخرائط مفصلة ضخمة المطابقة، ويصق الجميع - بالطبع - ممر به ٢٤ شلالاً لأبي الهول، وقد استبعدت المسلات، فالأمر يتعلق ببوابة مدينة، نجاح «ذي مول» كان حافظاً لإخراج النسخة الثانية - السودرية - بكل سر، بالتكثير والتضاد، وبحث تاريخي آخر - أكثر تصفاً - سبق التصوير في مصر،

التصور العام، خاصة مشهد الخروج من بوابة مدينة «بي رمسين» - PiRamés كان مستحفظاً، لكن الديكور كان أكثر إنشاقاً، للتعاطيل العملاقة المتسوحاة من أبي سمبل، للمشاهد أكثر واقعية وتتفق مع العرض الحقيقي وخرائط رمسين الثاني المسجلة، مجموعة تماثيل أبو الهول لا تلظف في سفين متوازيين، ولكنها تشكل زاوية متفرجة لإنشاء الطابع المسرحي على مشهد الخروج!

ثمة مشاهد لم تتكرر من نسخة ١٩٢٣، منها المشاهد الخاصة بإقامة مسلة في «بي رمسين»، بإشراف المهندسين المعماريين موسى، في حضور الملك والفني رمسين، وتضمنت منظرًا عامًا للمدينة...

وإذا كانت المقبرة، مكاناً لإبداع الخيال، فستظل منظرًا جذيرًا للمشاهدة في معظم الأفلام، وستظل أماكن أخرى تفتتح للخيال الجامع لمهندسي الديكور: المدينة، المعبد، قصر فرعون.

مدينة الخيال:

أو المدينة المتخيلة، هذه عناصر مصرية تستخدم بصفة دائمة في الاستديو، مثل الأعمدة ذات التاج المحموري (محتجور إلهة الجمال) تزين قاعة المعرق وتجمع فيها كل فنون الشرق الأدنى، «ماشيتت ضد رجال من صفر، أو ماشيتت ومملكة سامار» ١٩٦٤، أو في «فهيالو كليو بالتر».. تلك الأعمدة المعبدة للوثنية، ذات الجذع الضيق المعلى بالذهب، باعث الصباة في قصر الملكة!

هذه المجموعات من القطع المعمارية، تكاد توحى بالواقعية، طبقاً لتكنية خاصة بجميع الأفلام الفرعونية، في مشاهد من «فهيالو كليو بالتر» تظهر الأعمدة البردية بشكل مبسط.. الأفاريز، الأروقة، توحى.. مع قدر من التلحظ - بمدينة مصرية!.. وكانت الذروة في عظمة الديكور المتداخل بالقصر والسعد، أعمدة الساحات الداخلية.. للتماثيل العملاقة (تنقيد لتحال خضرع) مرتبة في التراجيح، ومقطع جزئي لبرابرة ضخمة.. ملحقة بطابق أكسب المشهد تناعماً جماعياً في رفاة وألقاة إلى حد ما.

فالمشكلة مع الأثري الكلدونية من طراز العمارة، تابوت القديس، مع الشعر المستعار كلها تميزت بشكل خاص، فكان على المكس من إنتاج «الباب الأربعون، ١٩٢٣» لذى قدم مقبرة غربية في ديكور شديد للتواضع، وعظمة فيلم «الاستعادة، كانت بفنل ديكرات المقابر الملكية، وصور مقبرة نقرتاري كانت أساساً إنتاج ديكور منها، بينما «الوصايا العشر» - Les Dix Commandements - استوحى ملابس الأميرة من فيلم «لجنة وادي الملوك»، وفي فيلم «النيضة، ١٩٨٠» كانت تقوى المقبرة والأثاثات من طراز توت هنغ آمون.

كما استخدمت صور مقبرة «سبتي الأول، في ديكور المقبرة في فيلم «أبولهول».. كذلك أثبت توت هنغ آمون، حاملات الترابين، البقرة - محمور وهي تسمى تحتمس الثالث، أيضاً غزت ديكرات أثاثات ومقبرة توت هنغ آمون، كادرات لفيلم «الرموماء» ١٩٢٣ لشكارل شرفيد، وديكور المقبرة - الذي كان شديد الطابق في لغة الهيروغليفية - استخدم في فيلم «لجنة الفرادة، وقد نالت فيه مرحلة الاكتشاف عالية خاصة، كما ظهرت في المشهد الافتتاحي لفيلم «أبو الهول» وفي المرحلة الأولى من فيلم «مهاجم مع الزمن» ١٩٨٣ عبر أن المقبرة حولت إلى كهف مزود بقاعة جديدة،

والمقبرة الملكية في «وادي الفرادة، لفرناندو سهرشو، أصوبية أخرى، لمحتوت على باب برونزي وأعمدة على شكل زهرة اللوتس بوضوح مربع الأركان يحصره بمكانيزم معين.

أما الفيلم المصري الرائع «الرموماء» - Momie، نشادى عهد السلام فلم يكن له الفضل في تجديد مقبرة الملكة «إناحي» - In-hapi، الخبيثة الملكية بالدير البحري المكتشف عام ١٨٨١، وإن يتم تجديدها وستظل مجرد رواق طويل بدون زخارف!.. بينما تصدر الإضاءة والتخدير لروعة النسخ المطابقة للتراث المعرف بالقاءة، والتي نفذها فريق صلاح مرمي.

لما فيلم «صعد فرعون»، فكان واحداً من أفلام الإنتاج الإيطالي لأفلام مستوحاة من تاريخ المصري القديمة، والتي لم ترد في افتتاح وزيريف لأن المصري وأن تصدق على الديكور بالخطم التاريخي!

استحضر الحقيقة ظل مهمل، الجمارة بوجه عام أبرزتها عناصر أكثر أو أقل مؤنسية، مثل الديكور المفترض أن يمدد تقديم الإسكندرية في «كلوبواترا ملكة من أجل فيسبر - Cleopâtre une reine pour César» نماذج يونانية من شاليل أبو الهرل (سبق أن استخدمها - كوناثافي - في «هرقل ونيزر أطلانتا» ١٩٦١)، كما استخدم جزءاً من الديكور نفسه في تصوير الملكة لفرعون، أو «هورد للتلهم» ١٩٥٩ للمخرج نفسه...

بينما تتألق عبقريه «الكسندر تروفس» في توظيف أحد ألبام القاهرة، أميد تنظيمه حالياً، وباب وهي في إشارته لمودة الملكة، هو إلى معيوس في «أرض الفراشة»...

ومن المصري أن المصريين القراعية قد يحدوا شاللي عملاقة (أبو الهرل العظيم والجزيرة، مثالي معنور أو أبو سمير، تامليل لفرسبور...) لأن فقد فرصت السويجا هذه السمة للثق المصرية، مستخدمة مودة هذه للتأثيل بشكل مباشر، أو بتدليل مقابيل هذه للتأثيل على خلاف الحقيقة، والدليل على ذلك التمثال الضخم في «عبد الشك - Die slaven Konigin of Israel ١٩٢٣» فوشويل كورتول، أو التمثال الضخم للفرعون في «الوصايا لعشر» ١٩٢٣، هذه الآثار للضخمة أيضاً في القصر، خاصة في بهو العرش.

القصر .. أو «التحف متكاً»

للصالحين الصغير للأسمرة في «راقص النيل - Le Dauser du Nil» ١٩٢٣، تجمع فيه عدة عناصر مصرية: زخارف متعاد بلا ظهور أو أذعة - مناضد، منظر جنارية، عناصر مذكورة: أعمدة عجيبة، سرير أو عرش بقية.

صالة للعرش في نسخة ١٩٥٦ من الوصايا المعشر، وأعمدتها نكت القواعد للضخمة، تصل برونكول ومسموس

الثاني، وزخارف على شكل زهرة اللوتس، هي أقرب الواقع من تلك التي ظهرت في نسخة ١٩٢٣، وأعمدة هائلة اتخذت طاباً فكر حذقة، الملكة وجلس أمام شلال نسفي للفرعون يرتدي غطاء رأس ويضع لمحة مستعارة!

وفي «كلوبواترا» لماركفيس، ١٩٦٣، نجد أن هذا التمثال الضخم قد حل محله شلال لاطلر المقابيل بأجندة الضخمة يحتمن عرش الملكة، والشهد يحاكى الزسم المتحرك «أسكرويكس وكلوبواترا» ١٩٦٨.

والأكثر بساطة، بهو «الخناثون» في «المصري - L'Egyptien» حيث يقدم شكلاً أقرب للحقيقة بعد بحث دقيق، جمع توجان الأسرة الملكة (ومن بينها نفرتيتي) مطابقة لمعروضات المتحف أو المصري، كرسى العرش أحد مطبقاً للمروج بمقبرة توت عتق آمن، «ديكور الجدران مأخوذ عن منظر محروقة: الشبتر الشهير للرجبة الفلكية بمقبرة - بحويا - Houya» في ليل العمارة، أو مشهد الملكة ونهر أحماء، صورة تقوية محبة بالخارج على اللوحة الضخمة للبعد.

وفي جميع الأحوال، فقد أعاد عالم الآثار تشييد القصر بديكور مختلف مستوح من نبال... المخرج البولندي «كاوالبوروفيتش» في «الفرعون» يستحضر القصر بحريك الكاسيرا طويلاً خلال سلسة من الأبواب القوية بالزخارف، تقع على مجموعة رقعة من الأعمدة بشكل زهرة اللوتس، مستوحاة من المعابد المصرية، والمخرج المصري شادي عهد السلام في «الفلاح للقصير» ١٩٧٠، أعاد بناء بهو للعرش بشكل مبسط، ويصن المرافق دون ديكور، واصل إليه عن طريق باب جميل مخبئ ومزخرف بالتمسك الجملة.

وفي نسخة ١٩٦٤، من «هي» إلهة الناز لروبرت داي، كان ديكور بهو العرش في قصر «عاشقة»... مزجاً بين التمثالين اليوناني وأعمدة نخيلية للشكل، وفي «التقام لرموا» ١٩٧٣ للمخرج الإسباني «كاراوبون أوريبي» تحولت قاعة للعرش إلى سائر متلوجة، يحولها تسج ملون بالهيروغليفية

القريبة من الحقيقة، ويكرسى العرش مزود بخراطيش وزينها لجرس الشمس الملجم، وحيوات متدسة!

والإنتاج المتميز لسولمان ومكة بلقيس، ١٩٥٩ لكليج «فوشور» التي قدم لنا - قسم قاني - بتكليف وروعة المستوى، الملهاء، للفرعون كان جلساً على عرش قائم على منصة مرتفعة مستحقة للدرجات، بتوسط قاعة رحبة، حوائطها مزينة برسوم التماسيل الضخمة الإبراهيمية... كوة عريضة تقع على مشهد مرسوم، قد يسبب الدورل منذ الوجة الأولى... بلقيس مستوحاة من الأعمدة تصطف في رواق ذي عقود... ومن بعيد، تبدو أعمدة اللوحة، والتي توجد في الحقيقة مسافة ١٥٠ م/ها، في مشهد قاعة للعرش، في «هرقل وملكة ليسوا» ١٩٥٨، ليهيتر «فراتشمس» «فانيز» وزخارف مصرية وشاليل ولقطة ونفوس بالهيروغليفية، وفي «كلوبواترا ملكة من أجل فيسبر»... نفوس من مقابر، وقواعد أعمدة منخفضة كأنها لمصب تكارية، باب وهي: أعمدة ضخمة لونية للشكل، وفانيز زينها أشكال الحيات المقدسة أما، والتي الفراشة... نجد مجموعة ملصقة لأكلات توت عتق آمن، ونفوس لحوات ملصقة للرج الجدران، وبخاضد مستوحاة من كتاب «Le livre des Mort» «المقدس... شمس كثير»!

تمثال عملاق منحوت بقية ومرونة، وأعمدة بديعة الشكل، ونظا باحت وإضاءة شاحبة كانت كافية لأن تبرز عن معبد في فيلم «وادي الفراشة» وبالنسبة للمنظر الخارجي، فقد شاهدنا أن عمارة المعبد هي غالباً صورة من باب التذكير، وفيلم وإسام إويل «راقص النيل» ١٩٢٣، التي تطلب على مشكلة التذكير باستخدم صور مرسومة على الزجاج، تتسابق مع السلالين بالزجاج للعرض... اللوالبات للضخمة (باب القصر، منظر لوجهه معبد أبو الهرل...)

وتبدو المجموع في كامل لهدنها، فإنها طرحها الخدج السولمانية القديمة جانباً، فقد كان أيضاً الانزلام بالمعالم حقيقة الأكمال، الشاهد والمصور، لقاعة لكثيرة نفسها

التي يركز سقنها على أعمدة الكرنك، وبالرغم من الترميمات السهلة إلا أنها شيزت بالذقة والغمازة..

روبرت نيسون في فيلمه «قلادة المومياء - Collier de Monie»، ١٩١٥، جمع على رمال الدلتا: أعمدة بريدية الشكل، أعمدة لوزية، تماثيل عملاقة جالسة، تفسر أطلال معبد، عناصر مستوحاة من الواقع، تركت هكذا بلا ترتيب كي تضل إحساساً بالخراب.. ديكور وكاد يومه بالمقبرة، بالرغم من تجمده عن الحقيقة.. الأثرية!

الدولة للخدمة في «فرعون»، نُفذت بطريقة مبسطة، جذران وحواجز شهدت بأحجار ضخمة مربعة دون ديكور، وأمام الدولة تماثيل عملاقة في وضع الجلوس، مرتدية غطاء الرأس الشهور، وعصاتها مفتولة في غلبة النقة، وسوارى أعلام على هيئة للثقة...

المنظر الداخلي وفناء المعبد المماثل في أيام «المصري» كانت مزيجاً من العمارة التقليدية وعناصر شيزت بالخصوصية (ديكور لمبادئ الشمس، دعامات الكرنك) .. ولكنها كانت تتقاسمها روح العمارة.. والمسات المميزة لنن للامارة..!

في المشهد الذي حول فيه «موسى» لقليل إلى نهر الدماء، في الرصاصا العشر، ظهر كنوس (مصلح) على الشاطئ الريمي، بأعمدة بريدية مستوحاة من معبد الأقصر، وشمال «ظهور» بمقفل للأثر.

وفيما بعد، تظهر لقلة لهيك «سركار - Sokar» المقدس حيث رمسيس «بول بوليس»

الجيوتومانيا السينما العالمية

تقدم معبدًا داخل هرم (مقبرة) بقلب لندن.. أمية فيكتورية!

الديكور أكثر إتقاناً بالهيروغليفية الأقرب للواقعية، رأس منح منح مقبل الجبين تحيط بأبى للول.. مرتدياً غطاء الرأس المعشوف وقناع لوزي، وهو نوع من «المسكات» الأموية الفرعية، كان سائداً في الاحتفال الدموي وطقوسه التي يادها المادون عند قدميه.. والروية السينمائية تخفى جميع مجالات الفن مايات المومياء نفسها حاضرة!

في محاولة سينمائية، عرضت هوليود كذا لرج عبقريتها في فن الديكور.. وحيدة الاختيارات مع ديكورات تتفق.. غالباً.. مع الحقيقة الأثرية، وبالرغم من بعض التحفظ، فن نلشد متعظاً.. وسقط خالداً سحر مصر وفنتها..

ولناشاد مرة أخرى: بكل الإعجاب والتقدير، «فرعون»، لو.. «الوصايا العشر».. وللتحرك لعلماء المصريات للبحث عن «الحقيقة»!

بيلونير إلى:

(1) John Cary The story of Epic Film. Londres, 1974.

(2) John Solomon: Ancient world in the Cinema, Cranbury, 1978

(3) Noël Howard: Hollywood sur Nil, Paris, 1978.

(4) Jean M. Hunbert: Les pharaons Hollywood, Archéologie et Egyptomania au cinema VIII Rencontres Inter. d'Arche/ et d'Histoire, Octobre 1987.

وتصنع إلى الأبهة لتبحث الحياة في لينة، مرادق الحجر، شمال سوكار بقوله المعنوية بسفة خاصة.. مشاهد تدير عسوة!

الأفلام المعاصرة لم تهمل مصر القديمة. «فرسان للثبات» المفقود، جرت أحداثه في الموقع الأثري «كنوس» حيث أعيدت البيئة الفرعية بشكل صحيح لمصل حفائز عالم المصريات «بيومونتييه - P. montet».. المقبرة، للثبات، ليس فيها ابتكار، للديكورات دائماً تلزع إلى خلط العناصر الواقعية، لمتان الإيهام بالحقيقة (التقريب الهيروغليفية، للرسم)، لسة الميزة للديكورات المعاصرة: لمتت لهدوس بدقة للتمثيل (كلايب، لوبن لوي أفريوس) التي يخشى ألا لندو في سات فرعونية مميزة.

وفيلم آخر «سر الهرم» Le secret de la pyramide لوي: شرارك هوليود الصانور وهرم لربعه ١٩٨٥، دائرة ديكرورات شونجية

الفكر والعقائد

١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام

- ١٠٠ مقص الرقيب.. أو الوجه المظلم لتاريخ السينما، طاعت شاهين.
- ١٠٨ السيناريو أية رمانات، فاضل الأسود. ١١ ملاحظات على سينما لم تولد بعد، محمد كامل القليوبى. ١٢ الحقيقة الفنية ليست حقيقة رديئة، جلال الجميعى.
- ١٣ قضايا الفيلم التسجيلى (ندوة)، حوار، بدر عبد الحميد. ١٤ جماليات وسينما السينما عند جان ميتري، كريستيان ميتز - ترجمة، بيل عبد المالك. ١٥ النقد السينمائي، أربعة تعقيبات، أوسكار سيرار ترافيرسا - ترجمة، احمد عثمان. ١٦ الأفلام نتاجات أم نصوص، كيجى آسابوما - ترجمة، ا.ع. ١٧ أهدا هو انعطاف السينما، رومان جاكوبسن - ترجمة، ا.ع. ١٨ تاريخ السينما الصامتة، على نبوى عبدالعزير.
- ١٩ الكوميديا بين السينما العالمية والسينما المصرية، محمد كمال السيد مبارك.



سجاد حسني

مقتل الرقبة أو الوجع المضالم لتاريخ السينما

طلعت شاهين
شاعر وكاتب ومترجم مصري

قلم تكمل السينما المائة الأولى من عمرها دون أن يكون لها رفيق

وثقنين ينفص عليها حواشيها، ويضاف إلى مشاكلها الأبدية الأخرى التي تعمق عليها الحياة أن تواجهها من وقت لآخر، فقد رافقها في لحظاتها بعيد ميلادها المائة، شيطان راد معها ودعاؤها وهو «مقتل الرقبة»، فقد ضمت روح محاكم التفتيش في أخصان صناعة السينما منذ الحضانات الأولى في حياة صناعة شرائط السيلولويد، ويبدو أن الرقبة على الفن السابع نامت وزفحت أن تستسلم لكل محاولات القضاء عليها، مما جعلها تظل شارس نشاطها المروحي في قتل الأفكار حتى هذه اللحظة التي تكمل فيها صناعة هذا الفن قرناً من الزمان من عمرها، ويرى خبراء الرقبة في السينما أن السبب الرئيسي في إصرار الرقبة على البقاء رغم تطور أفكار حسرية الرأي، هو خطورة هذا الفن وتأثيره الواسع على الجماهير العريضة، وشأن الرقبة جاءت من النظرية التي تقول إن أية لغة تصوير جديدة عادة ماثير الشبهة من حولها، خلسة إذا كانت هذه الأداة تتمتع بميزات للتواصل المباشر من خلال أفوت عدة تجعلها أقرب إلى قلب وعقل الجمهور، والسينما التي تتخذ من الصورة والصوت والإيهام أدوات للتواصل العزى مع جماهيرها توضع بين الفنون الأكثر خطورة، وإذ ذلك فإن هؤلاء الخبراء يرون أن الشيء نفسه يحدث الآن مع مواد أجهزة الحاسبات الآلية، التي تستمد لهدم في البث العزى في جميع أنحاء العالم عبر قنوات الاتصال التي يطلقون عليها اسم «جسور الاتصال»، والتي وجدت من ممارستها حتى قبل أن تبدأ في البث الفعلي، خوفاً من تأثير أفكار بعض الناس على البعض الآخر.

منذ الحضانات الأولى لفراد السينما كفن وأداة اتصال، نظرت حيون المتحفطين تجاهها باعتبارها خطراً يهدد سلطتهم، وسرعان ما تجمع المادون لهذا الفن الجديد وقاموا بوضع استراتيجيات خاصة وقمالة، نتج عنها ما نسموه اليوم باسم «الرقبة».

تمرد أول محاولة للرقبة على السينما إلى عام ١٨٩٦، عندما عقدت مؤسسة

خدمات العروض المتنوعة Service des Projections Lumineuses de la Mai- son de la Bonne press الفرنسي، التي كانت تعرض على الدور للتطمين للسينما ومقاطعة السينما التجارية ذلك الاتجاه غير الأخلاقي، عقدت مؤتمرها الأول الذي يطالب بالرقابة على هذه الصناعة، ولكن الرقابة الرسمية للفتنة على السينما لم تظهر حتى عام ١٩٠٧، حيث صدر أول مرسوم في شيكاغو منع عرض الأفلام التي وصفها بأنها «بذيئة وغير أخلاقية»، فكانت هذه أول مرة يرصد فيها التاريخ مائل هذه الرقابة الرسمية التي تعتمد على التشريع للتدويل على ذلك الفن الجديد، وفي العام التالي، جاءت فكرة رقابة جديدة هذه المرة في بريطانيا العظمى، حيث تقرر عرض الأفلام في دور العرض في صالات مسواة بحسب ما يطلبه من العرض للسينمائي، حتى يمكن تجنب استغلال التلام في ممارسة أية «صالحات غير أخلاقية».

وفي ٢٥ مارس عام ١٩٠٩ عقد مكتب الرقبة في نيويورك أول لقاء حول جماعات ممارسة السينما على أسيديا، وفتح بذلك الطريق أمام إنشاء مكاتب مشابهة في عدد من دول العالم، حتى يمكن السيطرة على فن السينما وتقنيده بقبول لا تصح له بالانطلاق كلن حر، فقد قامت السويد بإنشاء أول مكتب حكومي للرقابة على السينما عام ١٩١١، وفي يناير عام ١٩١٣ قامت بريطانيا بوضع السينما تحت رقابة مكتب «رقابة الأفلام»، الذي قرر عام ١٩١٨ أن يمد نفوذه إلى شبه القارة الهندية، التي كانت مثل نرة الفناج الإمبراطوري البريطاني، وكذلك مصر التي كانت تحت حملاتها خلال الحرب العالمية الأولى.

بعد سنوات الحرب العالمية الأولى عادت الرقابة من جديد لتمد لنشاطها إلى الأفلام السينمائية، ولكن هذه المرة بطف أكبر، فقد تقرر في عام ١٩٢٠ وضع السينما الألمانية تحت الرقابة، وتم تشديد هذه الرقابة في ألمانيا عام ١٩٢٧ بصدر قانون «هيسن Hays»، الذي كان يعتبر خطورة كبيرة لإحكام الرقابة على السينما، حيث تقرر أن

الرقابة

يدعى أنها مبنية بمشاهد العنف التي تصوب
الأطفال بالزعم، وأثار الإعلان الذي
وصفه «لويون ميل» عن فيلم «المعاشق»
حقق شركة هيئة التلذذ العام في لندن التي
اعترضته ترويجاً للثقافة «القبليات»، وتم وقف
عرض فيلم «البرقانة البركانيتية» بطلب من
المخرج نفسه «ستاتلي كوبريك»، بعد أن
شهدت العاصمة البريطانية احتجاجات من
قبل عدد من جماعات المتشدد.

وشهدت السينما الأمريكية في منتصف
عصرها زعماً كبيراً كاد يوقف نموها، وأدى
إلى التحلل عدد كبير من الفنانين في عديد
من المجالات الفنية بسبب حركة «الشكافية»،
التي وجهت الاتهام لعدد من السينمائيين
بالشذوية، وغرست عديدًا من رجال
الصناعات في هذه الصناعة الشهمة، وجندت
أضواء عديدًا من السينمائيين للعمل كمخبرين
على زملائهم، ومدمم للرئيس الأمريكي
السابق «رونالد ريجان» الذي كان يكتب
للقارير من زملائه من الفنانين، ودفع بعدد
منهم إلى السمات وعدد آخر إلى الهجرة من
البلاد، لينصل هو إلى مقعد رئاسة بلاده على
جثث زملائه العاملين في السينما الأمريكية.

وفي الرقبة الصلياني مارش السينما
الأمريكية رقابة ذاتية على نفسها بقوانين
تكاثر تتفق على قولتين «هيوس» «الأماني»،
فتمت تهديد حرف x الذي يمكنه أن يفرق
أي فيلم في السوق إذا قررت السلطات
القشرية على السينما دمج أحد الأفلام به،
وحاول العاملون في السينما الأمريكية تجنب
الضغط في الفن باستخدام الجسد البشري في
التعبير المر، لأن وضع هذا الحرف علامة
على أي فيلم يعني قسره عرضه على عدد
معين من صالات العرض، ولقناله السوق
الكبيرة التي تغطي تكاليفه وتدر عليه دخلاً
يضمن أرباحه الكبيرة، ولكن بعض
المخرجين يستغلون هذه القوانين لتحقيق
عكس مايرى إليه، حيث يقوم مخرجون
أمثل «مارتن إسكوف سوزي» و«ميكائيل تار»
التشوي بصير مشاهد من العنف والجس
تدخل في إطار المرحل قانوناً، وذلك امتح
لرقب فرصة التعبير عن ترجمته والتلذ
باحتها، لأنهم يؤمنون بأن الرقيب في حاجة

للقوات الألمانية للنازية، وفي فرنسا الواقعة
تمت الاحتلال النازي تم منع عرض أفلام
السمت «جان جابيه» بسبب الأفكار
السياسية التي كان يحملها السمت، الذي كان
يؤي أنه لقوى من السلطات المركزية في
بلادهم.

وفي الاتحاد السوفيتي سابقاً كانت
الرقابة على السينما السوفيتية كاملة، ومكان
لأي مخرج أن يمرض مايرى له من فن،
وإذا كان عليه أن يقدم بمحاليهم الثورية
والطيفة للعامة التي كان يتم قمع كل ما هو
مخالف بسبها، والنتظر بعض هؤلاء الفنانين
إلى عام ١٩٨٦ حتى تمكنوا من عرض
أعمالهم الفنية بحرية، بعد أن قام الرئيس
السابق «جورباتشوف» بحركته الإصلاحية
التي جعلته أول منسحاباً من السياسيين،
وأباحت به بدوى مواصلة الإصلاح، فقد
قرر لاعداد السينمائيين السوفييت عرض
جميع الأفلام السينمائية التي اعترضت عليها
الرقابة خلال السنوات السابقة.

بعض الأفلام التي كانت الرقابة قد
منعتها من قول لم تكن لها علاقة بالسياسة
ولا الأيديولوجية، مثل فيلم «المائة صفر»
للمخرج الفرنسي «جان فوجو» الذي تم منع
عرضه في فرنسا في الفترة من عام
١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٥، بسبب تشكيكه في
القيمة الصلبة لبعض الصامتين في هذا
الجال، كما قامت الرقابة في رومانيا بمنع
عرض أفلام «ميكائيل ماروس» التلفزيونية،

تكون هذه الرقابة من دخل صناعة السينما
نفسها أي «الرقابة الفنية»، وكانت هذه
الضرورة قد جاءت رداً على الانهيار الاقتصادي
الذي اجتذته صناعة السينما في هولندا
خلال تلك السنوات.

ومنذ ذلك الحين أخذت الرقابة على الفن
السابع في النمو والانتشار، وحصل تاريخها
ببقرات من الشرور التي أصابت العاملين في
هذه الصناعة برعب حقيقي، ولم تهدد
حريتهم في الفن والإبداع فقط، بل كانت
سبباً مباشراً على حوائهم الخاصة، حتى تحول
مفهوم الرقيب إلى رمز لكل ما هو شرير
سياسياً واجتماعياً وفكرياً، وصار يطلق عليه
اسم «المسد المسكن»، ولم يقتصر هذا
الزعم من جانب الرقيب على انتهاه معين
دون الآخر، فقد تشلت الرقابة لنشر زعمها
منه اللوين ولويس على حد سواء، وكان هذا
بالمعنى يعود إلى الزمان والمكان للذين كانت
تنشط فيهما الرقابة.

فقد أتت مظاهرة «مهموعة من الشباب
لصناعات في باريس عام ١٩٣٠ أمام سينما
«ستوديو ٢٨» التي كان يعرض فيلم «المصر
للحصى La edad de oro للمخرج
الإسباني لويون بونويل» إلى أن تشعب
الرقابة عليها على انتهاء السوريلي في
السينما الأوروبية المعاصرة، فيما تسببت
احتجاجات الجماهير للرقابة في
برلين في منع عرض فيلم «الاجيد على
الجهة» للمخرج لويون ميستون.

وفي أثنائي النازية تم استغلال الرقابة
للتضامن على كل ما يخرج من عبادتهم
الأيديولوجية، أو ترى أنه يتعارض مع
توجهاتها وأفكارها، فعزل تاريخ الرقابة هناك
بمعدود من الأحداث التي لا يستطيع تاريخ
السينما أن يتناساها، منها منع عرض فيلم
«شهادة الدكتور مايرس» للمخرج «فستزل
لانج» وذلك بسبب معارضة الحزب الحاكم
له، ولأن الفيلم كان ينف بوضوح ضد أفكار
الحزب النازي، ووصل المنع إلى حد منع
عرض أي فيلم من إنتاج شركة «مستور
جوايدين ماير» الأمريكية الشهيرة بسبب
رؤيتها السلبية التي كانت تعرضها عن

إلى مثل هذه المشاهد لوحدتها، متعلها بأنه
أجر مخرجا ملهما على التراجع عن أفكاره
المتطرفة.

وهناك كثير من الأمثلة للرقابة التي
ألهبت على قمتت على مشروعات فنية
كبيرة وواحدة في السويدا الأوروبية
والأمريكية، ولعل الأمثلة الأكثر وضوحا في
هذا المجال هي في المكسيكية، في الولايات
للمحدة الأمريكية التي سميت في كثير من
الضحايا، وكانت تعتبر من الحقبة السوداء
لوس في تاريخ السويدا فحسب، وإنما في
تاريخ القرن والأدب الأمريكية جميعا،
ولا تزال بعض آثارها متخفية في منع عديد
من أبرز كذاب العالم من دخول البلاد، على
الرغم من «مجتمع المرويات والدفاع عن
حقوق الإنسان» الذي ترفق ولقبه الأفكار
الأمريكية، فهذه كذاب من دول العالم
الثالث مازقا متوجعن من دخول الولايات
للمحدة بقرولتي تعود إلى فترة الفكارية،
ومن أبرزهم الكذاب المكسيكي الحاصل على
جائزة نوبل للأدب، جابريل جابريلا
ماركول، وعديد من الكذاب العرب وفي
مقدمتهم الشاعر الفلسطيني، محمود
درويش، وجرالم المكسيكية منذ اكتشاف
ولقائهم والأدب بشكل عام تصاح إلى
مجلات لمصرها.

أما الشرق أو للعالم الثالث فهو مليء
بالأمثلة للرقابة التي تصل في كثير من
الأحيان إلى حد من الإسفاف الذي يجر
التحكك أو التها خاصة أن كلمة للمروعات
الطويلة تكاد تفسر فن السويدا في حدود
الدعاية لاذعزع الملوك، وحاشوته، فضلا
في هورج كورج أوجرت الرقابة مخرجا لاما
مثل «تسوي هاركة» عام ١٩٨٠ على إعادة
تركيب فيلم كامل من الألف إلى الياء، لأنه
حسب تقرير الرقابة به مشاهد تعد إلى
للتذكرة لمظاهرات اليسارية التي اجتاحت
أثبات عام ١٩٦٧، ونجحت نقابة عمال النقل
العام في كسري عام ١٩٨١ في إجهار
السلطات على سحب فيلم «الغاة القامة» إلى
الصدية، لأنه على حد قولهم يبرز الجانب
السلبى للنقل العام في البلاد، وكان سحب
الفيلم يسلر كلفيا لتصحيح الأوضاع في هذه

السوسة القاسدة التي تهيون المواطن أكثر مما
تخشمه، وفي الصين تم سحب فيلم عن
هروب القويتميين من بلادهم قوما سمي
بهجرة القوارب، على الرغم من أن الفيلم تم
إنتاجه بتمول رسي من الحكومة الشيوعية
نفسها، وتم سحب الفيلم من الأسواق لأن أحد
السويين رأى أن الفيلم يتها بما قد يحدث
لسكان هورج كورج عندما تعود إلى أمتان
لوطن الأم، بعد تخلي بريطانيا عنها مع
نهاية هذا القرن.

وفي عام ١٩٨٠ قمتت حكومة هورج
كورج أيضا بإجهار المخرج «لاورنس أه
مون» على حذف حوالي ثلاثين مشهدا من
فيلمه «ماتج»، وفي تلك السنة نفسها قامت
شركة للتوزيع اليابانية بحذف عدد من
مشاهد فيلم «الإمبراطور الأخير» للمخرج
«بريتولتشي» خاصة تلك التي تطرق إلى
مشاهد وثائقية حول الفتيح التي قام بها
الجوش الياباني في منطقة نالنجج، وفي عام
١٩٩٤ طلبت الحكومة السويدية منع عرض
فيلمين متشككين كلتا قد تقدا للمساواة
الرمية في مهرجان هورج كورج السويداني
الذي، وبالفعل تم سحب الفيلمين قبل
يومين من بداية العرض.

وكم من فنان سوياني دخل السجن
بسبب الرقابة التي أتهمتهم بالتحريض أو
الترويج لأفكار تتعارض مع الصبة الحاكمة،
فقد تم في تركيا سجن المخرج السوياني
«هلماز جوتي» بعد انقلاب ١٩٧١، بعد أن
وجهت إليه السلطات العسكرية اتهامات
بالترويج للأفكار الشيوعية، وظل في السجن
إلى أن صدر ضده حكم بالسجن لمدة ٢٤
سنة، في اتهام آخر لأنه شارك في السجن
في إضراب عوف راح ضحيته قاض من
القضاة المماند للشيوعية، وسدر حكم في
الاتحاد السوفييتي ضد المخرج الجورجي
«سورجي باراجافوليه» لقضاء أربع
سنوات في معسكر العمل الشاق، لأنه لم بأنه
يرج لأفكار تصرية، وهذا الحكم نفسه صدر
ضد المخرج السوي «زائج جومس» عندما
كان شابة، فتمنى فترة في معسكرات العمل
قارية، ومازال يظن حكومت من وقت
لآخر، ولكن الانفتاح اللطيف الذي يوجد في



لقطة من فيلم (محمود المبول) وهو لقطة
المجددة من فيلم (قولة في الأور) ١٩٦٥ بطولة
الأخرة ماركي.



لقطة من فيلم «معتقد القصب» للمخرج عن رواية
بالاسم نفسه لجون شطهرك

للمصين حاليا ويجعله يبدى عن هذه
المصكرات.

مقتضيات الرقابة

ولم يقتصر دور الرقابة على ذلك فقط، بل كانت تستخدم أحيانا لمنع مشروعات
أنواع لأسباب شخصية، كما حدث مع القائد
مصطفى درويش عندما كان مستورا
للقناة، حين طلب رئيس مؤسسة السليما منه
أن يمنع الموافقة على ميزانيه فيقول «السليما»
لشادي عهد السلام بجهة أنه قد يحقق
خسائر المؤسسة الضخمة بانتاجه، وعندما لم
يوجد استجابة، طلب إليه منع الفيلم باعتباره
«معدنا للترمية العربية» التي كانت شعار ذلك
المرحلة.

ورقابة هذه القائمة من المحظورات تكاد
تصلح لي فنان قول التدخل حتى في مرحلة
الإعداد، لأنها ببساطة تمنع نشاط صناعة
السليما من أساسه، لذلك لم يكن غريبا أن
صعدت مشاهدات بين رجال الرقابة والناقلين
حول إنتاج الأفلام، أو تعهد ساحة القضاء
قضايا تتعلق بأفلام سيمونية، وأبرز هذه
القضايا المطالبة بوقف عرض فيلم لرافقت
الهمشي وهائل إسم لأنه يحرض
الصحافيين، ولعل آخر لقضايا التي كان لها
صدى عالى واسع منع عرض فيلم
«السهان» المخرج الشهير يوسف شاهين،
وكان وراء القضية جماعات دينية لم تضاد
الفيلم ولا تعرف حله سوى مقالته بعض القناد
من تصورات حول الهدف الأساسي، وأن
كلام يوسف شاهين تكرر عادة اختلافا بين
القناد فبأن هذه المرة أكثر من قروا النقد
المكثوب حوله، وصدرت بطلات مؤيدة
وأخرى معارضة، ومازالت القضية في ساحة
القضاء ما بين منع وعرض الفيلم والتصريح
بالعرض.

وأوست مصر هي الوحيدة في العالم
البحري التي تعرض فيها لرقابة للاتحاد،
فهناك عديد من البلاد العربية التي تمنع
أفلاما سيمونية سرعان ما تنتشر عبر الفيديو،
التي يروج في بلاد بعضها لا توجد به دور
للمرض، مع العلم بأن الأخباقيات القشتانية
والدش، جعلت من المستحيل إحصاء لرقابة
في عصر تحول فيه العالم إلى قرية إعلامية
صغيرة، ولكنها حكاية كل يوم وكل مكان
بين السليما والرقابة. ■

ثم يكشف عن خلفاى أخرى لكتشفها
عندما تنولى الرقابة لأول مرة عام ١٩٦٢،
حيث اكتشف أن وزارة أخرى في وزارة
الثقون الاجتماعية لها سلطات أيضا في
الرقابة، وأن لديها لكافة تتضمن قائمة
مأونة من المحظورات التي تنقسم إلى نوعين
من المحظورات، الأولى قائمة بالمحظورات
للحقيقة بالنسبة الاجتماعية والأخلاقية،
وتشمل على ثلاثة وثلاثين محظورا، منها
على سبيل المثال لا الحصر: ليس سيمونا
تصوير الباعة الجمالين ولا الجنزلات ولا
تصوير النساء يهكهن وراء القلص، وممنوع
تصوير موميى الكعاس والقصور والمصورين،
ولا يجوز تصوير الحياة الاجتماعية للأجرة
الصغيرة، أو التصوير بالآلقاب والرقاب
والثيابين، ورجالات الحياة العامة كاللوزراء
والباشوات والقضاة ومن في حكمهم من
رجال الدين والأطباء والصحافيين، وممنوع
تصوير حالات الانتحار وحالات التحديق أو
اللقن، أما القائمة الأخرى فهي تتنق بالأمم
والنظام العام، وتشمل على ولحد وثلاثين
محظورا منها: عدم تصوير مظاهر تخل
بالأمن العام، كالسكافلات والإضرابات
والاحترا، وممنوع إظهار ثوب الأمة في
مظهر غير لائق، وممنوع تناول المشروبات
التي تعرض لقضايا العمال وعلاقاتهم
بأصحاب الأعمال، وغيرها من المحظورات
التي تمنع من مسموم عمل السليما
الاجتماعية.

لم تكن السليما في العالم العربي بمودة
عن الرقابة، وأبرز ما يمكن قوله في هذا
المجال هو الرقابة في بلد عريق في مجال
صناعة السليما للعربية مثل مصر، التي
عرفت السليما عرضا وإنتاجا في وقت يكاد
يتزامن مع ظهور السليما عالميا، فلم تبدأ
السليما في العرض في مصر حتى بدأ التفكير
في تقديمها ببقود الرقابة حفاظا على النظام
العام وحسن الأدب، ومع اندلاع الحرب
العالمية الأولى قامت بريطانيا بتحويل رقيبها
على السليما المصرية تماما كما فعلت مع
السليما الهندية، فأخضعت الأفلام لرقابة
حدثت أحكامها لكافة المحظورات والأفلام.

وفي عام ١٩٥٥ صدر قانون تنظيم
الرقابة على الأفلام السيمونية ومصنفات
فنية أخرى، وظلت أحكامه سارية العمل
دون تعديل ما يربى من مائة وثلاثين عاما،
إلى أن صدر قانون المصنفات الفنية عام
١٩٩٢، لوسد النجى الذي كان في القانون
الأول، ولينصن مزيدا من الرقابة على فنون
جديدة لم تكن معروفة عند صدور القانون
الأول، كالفيديو وأشرطة الكاسيت وغيرها من
فنون العرض الجديدة.

وحسب ما ذكره القائد السيمونى المصري
المشروف مصطفى درويش، الذي عمل
بالقضاء ولكن لشغله بالقائد السيمونى وعنه
على رأس إدارة الرقابة السيمونية في مصر
خلال فترة الستينيات، فقد كشف في مقال
أخبر له بمناسبة مرور مائة سنة على عمر
السليما أن الرقابة السيمونية المصرية تمر
بمرحلتين، مرحلة سابقة على التصوير
ومرحلة تالية للتصوير، إذ يجب على المخرج
أن يحصل على موافقة مسبقة بالتصوير
والفيلم لا يزال في مرحلة الإعداد لم يستحل
عرض الفيلم تجاريا ما لم يحصل على
الموافقة الثانية للعرض، ويقول إن الرقابة لها
مطلق الصوة في أن تمنع للفرحوس
بالتصوير متى نشاء، ويمنع الترخيص متى
نشاء، وحسب مطلقا التقديرية يمكنها أن
تصرح بالتصوير ثم تعود لمنع العرض بعد
أن يتحول المشروع إلى شريط سيمونى.



د. رفیق الحکیم



ندوة

السيناريو أية رهانات؟

قا أقيمت الندوة الفكرية لمهرجان قرطاج للسينمائي الذي انعقد خلال الفترة من ١١ إلى ٢٠ أكتوبر ١٩٩٦ تحت عنوان «السيناريو: أية رهانات؟ وطرح ورقة العمل التي قدمها الناقد التونسي الطاهر شيخاوي للممثل عن الندوة ثلاثة محاور تكمّل فيما يلي:

أولاً: مامو السيناريو؟ وهو سؤال يبدو نظرياً لكنه جوهري وقد يقبح لنا إلقاء الضوء على مكانة السيناريو في مجال أصبح يداخل فيه الجمالي والتقني والاقتصادي.

ثانياً: هل يمكن تدريس السيناريو؟ وإلى أي مدى وكيف؟ ويمكن هنا طرح قضائياً حق كتابة السيناريو بالممارسة أو تعلمه بالمحارس والتكليات والمعاهد المختصة.

ثالثاً: أية آفاق للسينما الأفريقية والعربية في الوضع الحالي؟ وقد شاركه في الندوة كمدخلين بدم على اتفاق مسبق مع إدارة المهرجان كل من مدير المركز الوطني للسينما الفرنسية CNC ماركه تيمبيه (فرنسا) وكاتب السيناريو ومدير منبغات قناة الأفق - Conal Ho rizons نور الدين الصايل (باريس) والمخرج وكاتب السيناريو والأساذ بمعهد السينما بالقاهرة محمد كامل القليوبي (مصر) وأستاذة السيناريو جاكلين أوبيشاس (بلجيكا) والمخرج والكاتب لارواي محمد منص (سوريا) والناقد والباحث السينمائي فاضل الأسود

(مصر) وكاتب السيناريو إيسريك برايدبارت (أمریکا).

ودعى للمساهمة في النقاش بدم على اتفاق مسبق أيضاً مع إدارة المهرجان كل من المخرج الأمريكي للكبير آرثر بن وكاتب السيناريو والمخرج محمود بن محمود (تونس) وكاتب سيناريو آخر أفلام آرثر بن في الداخل، بيماستاج وكاتبة السيناريو أولا بالوجن (فرنسا) والمخرجة تيميهي باسوري (فرنسا) وكاتب السيناريو مصطفى تيميهي (مصر) والمخرج والسيناريت كوري سالا من (إيطاليا) وكاتب السيناريو جرار مارتان (فرنسا) وكاتب وأستاذ السيناريو باسكال بونترزيه (فرنسا) والمخرج جاستون كاهوريه (بوركيلاس) والسيناريت أحمد الهديري (المغرب) وعميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثاني حمن الصميلي (المغرب) ومدير مهرجان سان فرانسكو السينمائي الدولي بيتر سكارليت (أمریکا) ومديرة قسم السيناريو بالقميس FEMIS ماري جينيفييف ريبو (فرنسا) والصحفي براديو كندا جان كلود ماريغولين قسم السينما والتقدير بكلية كولومبيا بشكاغو وأليس إي ستيفنس وهكيم بلعاس (أمریکا) واستغرقت الندوة ثلاث جلسات على مدى ثلاثة أيام في الفترة من ١٣ إلى ١٥ أكتوبر الماضي. (وفيما يلي نص للمداخلين التين قدمهما المخرج محمد كامل القليوبي والناقد فاضل الأسود. ■

محمد كامل القليوبي

السيناريو: أية رهانات

فاضل الأسود

باحث أكاديمية للفنون - القاهرة

فاكتسب هذه الملاحظة أهميتها - إن كان لها ثمة أهمية - من مرتكزين رويسيين، وقع الأول منهما على النحو التالي:

[أ] السيق المطلق «مهرجان قرطاج السينمائي» في محاولة الاقتحام الجريء لتخوم المناطق الشائكة والمغمورة، والمحاولة بالمعنى من الصمودات والقضايا الإشكالية - على الرغم من أنها جميعها - ذات اتصال حميم ومباشر، بل هي موطن الدماء، إن كنا نبحث جادين عن للدواء للشاقي لمشكلات السينما العربية على وجه الخصوص، وقضايا الفن السينمائي بشكل عام، وهي أيضًا بيت القصيد وجسر الزاوية في طريق تلمس إشكاليات الفن السينمائي تهودًا لدفع مزيد من فاعليات وعوامل النشاط بغية تطويره والارتفاع به... أيضًا من أجل توسيع قاعدة المشاهد الفني المصحب للسينما، ومن ثم استخلاص عناصر نشطة تدفعها لأشراق العميقة وتكثي بنار حرقه الأسئلة، تلك العناصر التي يمكن لها السباحة في السواء الفطري والعميقة باتجاه التشاؤمي البكر والجهولة. أولئك القادرون على إخصااع المشكلات وإظهارها للفحص والدراسة عندما تستظعن إشكالياتها، ثم يبحثون من خلال أدوات ومعارف - تم اكتسابها - تمكنهم من تقديم مقاربات نظرية أو معالجات فاحصة ومعلّنة، بتلك المعالجات والمقاربات تدفع بكل تأكيد دماء جديدة في جسد الكيان السينمائي فتزيد من فاعليته وتكثي من رصيده ومرجعياته، وتعد الطريق نحو أفق أكثر اتساعًا ورحابة، وتقصيه بواسطة لكشف عن خطوط التماس والتقاطع والتلاقى أو التعلق مع حقول فنية ومعرفية أخرى.

[ب] أما المركز الثاني فهو مفصل في النقطة التالية:

(١) أهمية وموقع «مهرجان قرطاج» على اتساع خريطة المهرجانات السينمائية - ليس فقط داخل رقعة الوطن للعربي بل أيضًا باتصاله بكل المهرجانات السينمائية الأخرى.

(٢) الوزن النسبي لمهرجان يدخل عامه الثلاثين ومرتبه السادسة عشرة (١٦) في رحلة ومسار يحمل الدجاج باطراد.

(٣) الأهمية القصوى لتمعية السيناريو باعتباره البنية الرئيسية للنص السينمائي،

وفي موقع القلب بالنسبة للمبدع وشبكة الأعصاب وتجميع المكونات في عملية الاستقبال/ التلقي/ للمشاهدة.

ومن مثنى المرتكزين، يمكن لنا تقديم مساهمة، وإن كانت قصيرة مختصرة ومترجمة، فرضتها ظروف مساهرة وغير متوقعة (تم للتكليف قبل السفر لمدة ٢٤ ساعة فقط عندما اعتذر الزميل المفضل بهذا الملاحظة)، وسوف يقتصر دور هذه الورقة على معالجة محورين إشكاليين فقط هما:

(١) السيناريو... ما هو؟ وهل يمكن تدريسه؟

(ب) سينما المؤلف؟

أولاً: ما هو السيناريو؟

تري، هل تكفي تلك الإجابات الجاهزة والتقليدية التي يجيب بعضها عن السؤال، بأنه - السيناريو - للفيلم مكتوباً على الورق، أو أنه اللبنة الأولى والأساسية التي تبسّد سطورها نتجيات سينمائية لاحقة، بمعنى أنه جملة للعناصر من الأفصال والأحداث والتحويلات والأشخاص والفضائق (حوار) أو المصموم/ جملة ما يضاف على شريط الصوت من أصوات طبيعية (رياح، هزم الرعد وشققة المصافير... إلخ) أو الأصوات المصنوعة وتشمل (الموسيقى التصويرية وصوت محرك السيارة والتصفاق الأبواب... إلخ). وقد يزعم البعض أن كل تلك المخرجات - رغم تنوعها وشمولها - تغيب عنها العناصر البصرية وهو قول مردود عليه، ذلك أن جملة العناصر المدونة على الورق - رغم أنها تبدو غارة وساكنة فوق سطوح الورق - إلا أنها متحممة بكل العناصر الحية والحركية التي تقول لنا على لسان كلمات السطور: هيا... تمثّلوا وانظروا.

وسواء كان السيناريو المكتوب حاملاً للعناصر البصرية وهو ما نذهب إليه ونعتقد في مسحة أو أنه يخلو منها، فإن ذلك النوع من التعريف يظل تعريفاً إجرائياً وبذلك نخل في حاجة لإلقاء مزيد من الأسئلة أستطيع من خلال تلك الملاحظة ترتيبها على النحو التالي:

١ - هل نحتاج فيلمًا للسيناريو؟

٢ - ما هي فائدته على مستوى المبدع/ المشاهد؟

ثم بعد ذلك نمود لطرح السؤال: ما هو السيناريو؟

ثانياً: (١) السيناريو: هل يمكن تعلمه؟

١ - سؤال مثير وسريع مما يسمح لهذه الدراسة أن تتجاوز الإجابة عنه بين (نعم ولا).

وقد نقابل السؤال بسؤال آخر: هل يمكن لنا تعلم الشعر أو الرواية؟

نقول نعم، يمكن لنا تعلم علم العروض والإمام ومختلف بحور الشعر ولتعريف على علم التوافي والأوزان وكذلك موسيقى الشعر غير أن السؤال الذي يفرض نفسه: هل دراسة كل ما تقدم كتجرب لنا الحصول على عضوية نادي الشعر فصحيح شراء؟

لم تكفي بذلك المعرفة النظرية - مهما كان حجمها أو قيمتها - ونظن نعماني من افتقاد الموهبة أو نهافتها، وإذا اخترنا الإجابة بالنفي ففكرن عندئذ لسنا بحاجة إلى افتتاح مدارس أو مراكز مختلفة تكبر من أجل تعلم السيناريو، وهو ما سوف يقودنا إلى السؤال المهم: أية برامج يمكن إصدارها لجموعات الطلاب المتخرجين في قاعات الدراسة؟

٢ - أية برامج؟

لسيا في حاجة للقول بأن عشرات من الكتب تكبر قضية دراسة وتعلم السيناريو لن أقدمها وكتب (جوان هواره لوسون)، غير أن معظم تلك الكتب ينتمي إلى نوع الكتابة الشعبية التي تريد أن تصب قدرًا متفقًا عليه من المعلومات لدخل عقل الطالب/ة ويكون الهدف منها إلهاء اختيار آخر العام، وكتب مثل تلك تتحدث عن القصة والتميمة والحبكة والشخصيات... إلخ، وتحضر أصداف الأدباء من بوصايا وتعليمات تقترب من الوصايا العشر، كما في العهد القديم وتصبح عملية استظهارها في مثل استظهار قوانين الجبريدية ونظرية (فيثاغورس)، إن إشكالية تدريس السيناريو ووضعه مناهج تعليمية له إنما يستدعي العمل على تحويل الإشكالية إلى مشكلة بمعنى إخراجها من حيز ما هو نظري ومجرد إلى

السيناريو في الدراسات

إبداعية ويجاهدون دون أن يدوروا تحت سقف نظري يكون الهدف منه تقرير عدم التنظير والاتلاق إلى عالم من الارتجال، وسوف تستخدم الدراسة هذا مصطلحها الفصاح تحت عنوان «الارتجال» المصوب.

(ب) فكرة سينما المؤلف:

شاع ذلك المصطلح في الفترة من ١٩٥٤ - ١٩٦٥ على ألسنة المحققين أو في الكتابات النقدية منذ أن قام بمصداقته (أندريه بازان) وصار معتمدًا لدى كل المراجع والدراسات، بعد أن أشار إليه (بازان) لدخل دراسته المعروفة باسم (Pol- itique des Auteurs) وتذهب الفكرة إلى القول بأن تطول أفلام مخرج ما، سوف تكشف عن عملية الاختيار الشخصي أثناء عملية الخلق الفني، وأن العامل الشخصي - فقط - هو معيار أو سدور مرجعي للملم (المخرج/ الكاتب).. وتلك الفكرة تصبح دوماً علامة أو قويدة على مدى تنامي وتطور ذلك الفنان من صغر إلى آخر.

ولذلك أرى أن تلك الفكرة بما تلاها من موجات فنية أوروبية مثل فيلم «سينما الآن»، وكذلك من جملة الإنتاج مستقل للأفلام ١٦م، وقد ساعدت فكرة سينما المؤلف في التكريس لفكرة أخرى؛ فكرة المبدع الفرد Individual Authorship، وقد نلّس أبعاد فكرة المبدع للفرد بشكل واضح في إبداعات من سبقوا أمثال (إيزنشتاين) أو (جان كوكتو) و (لويس بونويل) وحتى بالنسبة لبعض المخرجين الذين انخرطوا في نظام شركات الإنتاج ونظام الاستوديو الهوليوودي من أمثال (ألفريد هتشكوف) أو (هواره هافكس)، رستطيع القول بأن أحد أهداف أصحاب فكرة «سينما المؤلف» كان وإلزام بعض الأسماء التي تغطي بالقدر للمعقول من الشهرة وتقع في منطقة الظل، وهي تلك الفئة التي يقال عنها غالباً - في عرف النقاد - «مخرجو الفقة الثانية»، ومعظمهم من الأمريكيين وهي مصداقة قد تصدر عن الانكباب، أما الهدف الثاني فهو إسباغ التقدير على تلك الفئة باعتبارهم فنانين شاملين، ومساعدتي الموهاب ويعلمون بعيداً عن شروط رؤى الأمور في الاستوديوهات.

حيز للمنى والمحموس بحيث يمكن الإساءة به بعد تحديده لم إضاعه للفحص والدراسة والإشكالية معه في جدلي ممر.

وفي هذا المحسوس، يمكن للدراسة أن تخرج قبلاً وبسرعة على جهد بذله الباحث (مذكور ثابت) في كتابه «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي» (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣).

وهو يذهب إلى القول بوجود حاجة لتكتين الآن ووضع قواعد له ولكنها ليست في شكل سجون من القوالب ولكن من خلال معالجة نرى لللب والمراوعة للفكرة هما ركيزتا للفيلم السينمائي، ويمكن الوقوف على ذلك للراى من خلال دراسة وفحص الأنماط ومن ثم معرفة قانون اللعبة؛ ذلك أن السجاعة أو المفارقة إنما تستعنان كلاهما لقوانين، بل (إن موه) (بالباحثة البلجيكية وزميلتها (شولميت ريمون كينان) وغيرهما تجعلان الشخصيات والأحداث خاضعة لمثل تلك القوانين، وبراسل (مذكور ثابت) فكرته بأن اللعب يظل أيضاً مشكلة التوفيق من الزمن من حيث اللعب أو الكشف وترقيت لكشف عن المطرقة.

وهذا يستدعي وعياً مسبقاً قبل للدخول في مشروع الكتابة، وحتى أولئك الذين يزعمون بعدم وجود قانون خاص ودخلي وإنما يبدعون تمت تأثير اللحظة أو عفو الخاطر ودفع الارتجال وعدم التخطيط، فإنهم إنما يدرسون نهجاً تحكمه قوانين

إن رؤية قضية سينما المؤلف من منظور
بنائي قد أعقبتها كثير من الناعلية والتأثير
وتغير مفهوم النظر أو الحكم إلى اسم المؤلف
ولخصاصه للدراسة والتأمل، ولم يعد اسم
المؤلف مجرد هوى غير محدد أو صيغة
رجرجة مائعة بل تحول إلى مبحث دراسي
وقسني واضحه المعالم.

خاتمة

لقد حاصرتنا طويلا الصبغ الجاهزة
ووقعت تحت قبضة معايير قديمة تجاوزها
الزمن وأرهقتنا من سيطرة وسطوة النص
النقدي للتقدم والرائد من أوروبا، والحق نقول
إنهم في أوروبا قد عاينوا بالقدر نفسه الذي
نطأ منه هذا، ولكن أصبح من المصور الآن
الملك من ريقية هيمنة النص النقدي
للتقديري وأن نعمل مثلاً فطوا هناك في
أوروبا، لذا الحق في محاسبة نصيرون
الهيمنة.

ولندا في حاجة إلى القول بأن مجمل
أفكار المخرج وجهات نظره إنما هي في
نجاحه وقدرته على إقامة بناء فني يتخالف
ويتجاوز ريمما وشكيبك مع دائرة محيطية
ومجتمعة. ■

(القاهرة ١٠ - ١٩٩٦)

الهوامش:

لزيد من القراءة يمكن الرجوع إلى:

- (1) Amberson, Ronel, "Structure & meaning in Cinema in Movies & methods by Bill Nicolas.
- (2) Amount, Jacqes, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Verent, "Aesthetics of Film" Austin: Taxes, university Press, 1992.
- (3) Gidal, Peter, "Materialist Film", N.Y.: Routledge, 1989.
- (4) Wallen, Peter, "Signs & meannig" London: 1969.

(٥) فاضل الأسود، «النقد السينمائي»، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

(٦) مكتوب ثابت (ذ)، «النظرية والإبداع» في سوابير وإخراج الفيلم السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.



المصطفى بقابل المونودور - شرفي شافير يتناول
للشاه من صحيفته المونودور في نوم، أمشواه
للمدينة، ١٩٩٦.



مضيق من فيلم «المولدين مصدي» عن رواية
لكتاب يوسف القعيد.

والطبع فإن الموجة الجديدة في فرنسا
قد أسهمت في تأكيد الفكرة القائلة بأن
المخرج صانع مساهم - رأساً برأس - للكتاب
الروائي، وبالتالي فهو فنان أصلي وموهوب
وصاحب أسلوب مميز.

ورغم ما تصانته فكرة سينما المؤلف من
مشكلات وما يعوقها من مزالق، إلا أنها -
في أحد جوانبها - كبحر كأنها حركة تنهى
إعادة بحث وإحياء رومانسي السينما بشكل
عام وللملحة الفنان المبدع على وجه
الخصوص، يود أن الفكرة أخذت تصطبغ
بالعنايات سيكولوجية مما ألقدها الاستمساك
بجذورها الأولى وطريقة تعاطيها، وصحح
أن بعض المشتغلين في مجال الصحافة
السينمائية مع فريق من بعض القناد مازالوا
تحت إغراء فكرة نظرية المؤلف حيث
تصطبغ كتاباتهم - دائماً - على إعطاء تقدير
مبالغ فيه للمخرج باعتباره هو محور العمل
الإبداعي، حين غيروه، وهم يفسرون في
الشرح والتعليل.

غير أن ذلك الاتجاه للنقد يتأثر خطأ
واضحاً حيث يقتصر وظيفة النقاد في تفسير
مختلف الصلوات السيكلوجية ويتجاهل دور
الممثل الروائي، ويضرب صلحاً عن أهمية
تصديق هوية الراوي وموقعه - بوصفه إحدى
تقنيات فعل المكي - كما نجد الإشارة إلى
عدم الفاتحهم إلى ضرورة للفرقة بين المؤلف
وشخصية الراوي / الرواية - بوصفهم أداة/
أدوات في صياغة التخييل المبدعي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه رغم
الملاحظات الشديدة حول فكرة سينما
المؤلف، إلا أنها أسهمت - دون قصد منها -
أثناء نمساها ليلية شارحة يمكن أن تفسر أو
تكشف ملامح المؤلفين / المخرجين، في أن
تفتح الباب أمام نظام جديد في مقارنة للعمل
السينمائي يمكن تسميته «بنائية المؤلف» An-
Structuralism، ولقد عولجت تلك
الفكرة في كتابات كل من (جوفري نويل
سميث) Goeffery Nowell Smith في
كتابه حول (فيستكونتي) الصادر في عام
١٩٦٨ وأيضاً لدى (بيتر وول) Peter Wol-
len في كتابه «المعاني والإشارات في الفيلم
"Signs & Meaning in Cinema"

ما هي السينما؟

ملاحظات على سينما اليوم

محمد كامل القليوبي

أساذ بمعهد السينما ومخرج مصري

فوحا إلى نص المداخلة التي قدمها المخرج السينمائي المصري محمد كامل القليوبي:

ما هو السيناريو؟... الإجابة الشرعية والتعريف المدرسي التقليدي له هو الفيلم مكتوباً على الورق، أو هو لقطة الأساسية التي سيتم بناء عليها صنع الفيلم وتصويره، بالإضافة طبعا إلى الديجيتال المعروفة بأنه بدون سيناريو لا يوجد فيلم.... ولألا حظ أن هذه التعريفات جميعها لن تحدد جوهر السيناريو إلا بإحالاته إلى الفيلم، فالفيلم المكتوب على ورق هو استبدال السيناريو بالكلمات، وتصوير أولى للفيلم الذي لا يمكن للكلمات أن تمل محله.

إن الإحالة المستمرة إلى الفيلم تعني ببساطة أن سؤال ما هو السيناريو؟ هو في الواقع سؤال ما هو الفيلم... سؤال أكلان تحوطاً لم مشروعا أو تصفقا على السيناريو فجميعها مزاجل لشيء واحد، وإذا كانت مسألة هل السينما لغة لا لم تنصم حتى الآن، فإن تصريف الفيلم بصورة أدق لم يتحدد بعد....

ثمة اقتراحات عدة لأشكال وصوغ سينمائية متعددة، فمقابل السينما الأمريكية الهوليودية ظهرت سينما المؤلف في أوروبا وسينما المستقلين في أمريكا، ولقد اختلفت سينما المؤلف التي تنطى من شأن الأفكار وخصوصية الرؤية الذاتية للفنان في السينما، بأنها تنطى من شأن السينما نفسها ومن فنياتها، وتضمنها في مصاف العلوم العليا في مجال الدراسات الإنسانية والفنية، كما بدأ في انتهاء مواز لما سمي بالأفلام الاشتراكية وتقدم بها الأفلام السوفيتية بشكل خاص وأفلام أوروبا الشرقية عموما... ولاتي اتخذت موصفات السينما الهوليودية من ناحية نوعية الإنتاج وإمكانياته، ولهم تصويرا مبكراً في وسيلة الحرب والمواجهة العسكرية وأشكال التسليح المعري لا تختلف كثيراً عن المواجهة الفكرية في مجال الرعاية والسينما من زاوية صناعة الإنتاج وإمكانياته، والتوجه للفكر أيضاً، مع ملاحظة أنه على الرغم من هومنة الدولة على الإنتاج وعدم وجودها ضمن المستقلين كما هو الحال في السينما الأمريكية، إلا أن السينما الأخرى

المخالفة والمعارضة للتوجهات والتوجهات العامة قد شقت طريقها داخل المؤسسات الإنتاجية في الدول الاشتراكية واكتسبت أهميتها من وجودها خارجا توجهها وبداخلها إنتاجيا، ومع للترتيب الدلالي بكل ما هو مخالف أو معارض في المعسكر الاشتراكي سلطت الأضواء بقوة على السينما الأخرى، فظهر عدد من أهم سينمائي السينما المعاصرة في بلدان المنظومة الاشتراكية سابقا مثل تاتاركوفسكي وشوشكين وميسخالوف وإيلادزي وشابادا وناوسكي وبولانسكي وميكولوش بانشو ونورا كوتولوا ويوري ميژل وإيفان باسر الذي احتضنته أوروبا ومولوش فورمان الذي احتضنته أمريكا وديسان ماكشوف وأميركوس تاريكا وغورهم كوبر... ومن لفحور للانتباه، أن هؤلاء الشعراء على ملأ السديسا الاشتراكية ولذين ألفتهم من خلال مؤسساتها (مع بعض العت ولكن مع كوبر من الضال في للشرط الإنتاجية قياسا على وضع المستقلين في السينما الأمريكية) قد تم دمجهم والترويج لهم من خلال الحملات الدعائية القوية لهجرة مصاداتهم للنظام السوفيتي دون أن يفلوا إلى أن هذه المصاداة على أرضية النظام الأيديولوجية نفسها وقد تنحوا أحيانا إلى يسارها.... في الترتت نفسه الذي تم فيه ترويض أو مستقل أمريكي قد يصعد إلى شكاات التوزيع العالمية التي لتحصص مهمتها أساسا في الترفيع عن خمسمائة مليون ناطق باللغة الإنجليزية في مختلف أنحاء العالم.... ولعل فيما حدث انبسط المستقلين اللامعين الذين تم استيعابهم في هوليوود بدءا من جون كرافتس وانتهاء بأيل فريدا خير مثال على ذلك....

هوليوود مثقلة وأوروبا توراب الباب... وخلف الباب الأوروبي هوراجه، يندفع أولئك الذين يبحثون عن فرصة ما من العالم الثالث كي يصل صوتهم إلى الصام... ولكن أي عالم؟؟... الغرب يحررنا على الصدق في تقديم رؤيتنا لعالمنا، ولكنه لا يقول الحقيقة كاملة فيما يتعلق بماله... وبالطبع فلا ينبغي علينا أن نخفي عن قيمة الصدق كما لا ينبغي علينا الاعتراف بالكتب... ولكن الصدق في سينما العالم الثالث هو صدق موجه للأوروبي

السيناريو وتعليقه

وعلى وجه التقريب تكاد معاهد السينما في جميع أنحاء العالم فيما عدا استثناءات قليلة، تتلقى على تدريس قواعدها كتابية السيناريو بالطريقة المعروفة في السينما الأمريكية وتطبقها على نماذجها، بل إن تسمية هذه النماذج بأنها القواعد الكلاسيكية لكتابة السيناريو لئن أتم بالكاد مائة سنة من عمره، تتجاهل أن هذه الصياغات (القواعد) قد قام بوضعها في بدايتها ممثلون ثم تبعهم من المسرح، وكتاب كانوا يجلسون في أركان (البلاتوهات) الأولى لوصفوا ما يلهمهم من أفكار للمستحقين والممثلين، قبل أن تتطور مهنة السيناريو إلى نوع من التخصص الدقيق، ويكتسب كميته أهمية أساسية مع تطور فن السينما.

ولعل في هذه المقارنة بين الكتابة الأدبية والكتابة للسينما تكمن الإجابة عن سؤال: أي طريق لنهج في التعامل مع الكتابة للسينما؟ حيث يجب اعتبارها مجزأً ثقافياً له جذور تراثية راسخة على مستوى الثقافة القومية يستمد منها مرجعيته وليس من السينما نفسها.

والنسبة لنا يصطدم الأمر بكثير من التفتتات حيث يجري كثيراً الترويج لفكرة أن الجذور التراثية لدينا تتسوق تطور طرق ووسائل التصوير الفني، ويعد الأمر ليس إلى لفظ من قيمة للترج Gender نسبة إلى ثقافتنا القومية وأصولها، حيث يبرز وجود السينودراما في السينما العربية بطبيعة الفكر الإسلامي والمفهوم الإسلامي للإرادة البشرية الذي يجعل البشر دمي ميكانيكية من صنع أقرب بعجزها كما يشاء، إن كل شيء ذو أبعاد سلفاً وسطر منذ البداية حتى النهاية، وهو ما يورث السينودراما ولا يورث التراجيديا البديلة على الاختيار الحرة، والشيء نفسه أيضاً بالنسبة لتقارير الصحفي على أسس السينودراما والكمبيوترية البديلة على أسس التراجيديا.

ولكن، ألا توجد السينودراما في جميع أنحاء العالم ولدى كافة طرق التعبير الفني لدى جميع الشعوب؟ وإماذا تصبح نكاحاً سيئاً وعلامة مسجلة للسينما في البلاد العربية وفي مصر بشكل خاص دون أن تصبح كذلك في بقية أنحاء العالم؟، بل وإماذا تصبح قدرنا لاكتفاه من نصيباغة المفهوم الإسلامي للعالم في صورة من التعبير الفني؟

إن عشرات الكتب التي تصدر سنوياً لتعاليم السيناريو وتزعم طبعاتها الشعبية كميات كبيرة من النسخ، تلحن عن هدفها بالتعليم الذاتي لكتابة السيناريو لأي مواطن يرغب في ذلك بل ويخلص بعضها على أنه كم من حرة منزل أصبحت مؤلفة دراسية مرموقة بفضل قراءة هذه الكتب.

على أنه مما يجدر الانتباه إليه هو أن هذه الكتب التي تنصب بشكل أساسي على انتقال نموذج الفولم الأمريكي نموذجاً أساسياً ووحيداً على الأغلب من ناحية شرح الموصفات وتطبيقها، لم تلجج في خلق كتاب سيناريو بمواصفات السينما الأمريكية الحقيقية ولكنها نجحت على الأصح في تكوين جمهور من نوع خاص لهذه السينما، إنه جمهور يحذر نفسه مشاركا ولعلا بعضه أنه يمارس أهم عمل سينمائي وهو كتابة السيناريو حتى ولو لم ينفذ أيًا مما يكتبه، إن كتابة السيناريو من هذه الزاوية تتشابه مع الكتابة الأدبية لكل من يصور نفسه كاتباً أو يجد في نفسه القدرة على الكتابة ولكن بينما يخرج من بين هؤلاء كتاب للشعر والقصص والرواية لا يخرج من بين من يحاولون كتابة السيناريو كتاب سينمائيون بصورة حقيقية، ولعل ذلك يرجع إلى أن كسحاب الأدب يعتمدون في الغالب على تراث أدبي رفيع قائم لبعضه مئات أو آلاف السنين بينما يخضع كتاب السيناريو منذ البداية لهزيمة نموذج واحد نوعياً وكتابية وتطبيقية على نماذج مماثلة شائعة.

على الأغلب لنرى بمنظوره وثقافته ما يجب أن يراه (بمبالغة في الحقيقة أحياناً، لصالحه).

وفي مواجهة الكتب ودفن الرموز في الرمال وتجاهل المقلات، والنسائية المفرطة في الحديث عن تردى الواقع في بلادنا، وتوهم أن العالم لاه له إلا الهجوم علينا، اتخذ رد الفعل من التعبير الحر ومواجهة الذات والإعلاء من شأن الحقيقة طريقاً لمواجهة الكتب والتزوير الذي يخبه آلاف الأفلام ولعشرات من السنين، ويبنى بهذا التعبير السينما المصرية لأنها بمساعدة هي السينما الوحيدة التي أنتجت آلاف الأفلام (ما يزيد على ثلاثة آلاف فيلم) ولعشرات السنين (بدأ أول عرض عام ١٨٩٦، وأول إنتاج محلي عام ١٩٠٧، وأول مسرحية عام ١٩١٧)، ولكن هل هذه الخاصية التي تؤخذ على السينما المصرية بتزييف الواقع تقتصر عليها فقط دون أن تمتد إلى السينما الأمريكية والفرنسية والإنجليزية والإيطالية والهندية... إلى آخر السمات القديمة في العالم في صياغة اتخذت من التزوير هدفاً أساسياً لها؟... بل هل يمكن للسينما كصناعة فنية في الأساس أن تقوم على غير ذلك؟ مع ملاحظة تواجد إنتاج مضاد ومخالف لهذه السينما فالدخول هذه الصناعة، لعله لا يقوم دين وجهدياً هي نفسها... إن نسبة هذه الأفلام المخالفة تكاد تكون واحدة في جميع السينمات القديمة.

وإذا كنا قد أقررنا بأن السيناريو هو النقطة الأساسية لصنع الفولم، فهذا يعني أن نوع الفولم وتوجهه يتحدد منذ البداية بالسيناريو، ومن هذه الزاوية يبدو أن تدريس السيناريو والأسلوب الذي يجري به يتخصص بالضرورة تقنياً أو نوعياً لتلصص معين من الكتابة، ويمكننا أن نلاحظ أن تعليم السيناريو من الناحية المعرفية الجيدة قد تحول إلى مادة تجارية رابحة لدور النشر وبعض المؤسسات التعليمية الخاصة التي تتلاقط طموحات آلاف البشر في أن يصبحوا كتاباً السيناريو من زاوية الوجهة الاجتماعية أو لتزجية أوقات الفراغ، وترجع هذه الطموحات أساساً إلى أن كتابة السيناريو لا تتطلب ممن يمارسها سوى قلم ومضغعة أوراق ليصنع بعدها إلى طائفة كتاب السيناريو، أي إلى العمل للسينمائي....

العرسى مدى القوة التي اكتسبت بولهم وبين مختدجين عادوا لاجرامها وصل ما قطع ولكن دون جنوى، فقد نتج شيء وشبهه ككلور من الكشور في محاولة استعادة واستلزام الأشكال المسرحية القروسية والدرامية القديمة... ولم يظهر على الأغلب سوى الوجه النكتورى وقد فقد ككلور من روحه.

والآن يجري الشيء نفسه في السينما، قطع الجذور من أجل التطور، ويقدر ما يبدو في ذلك من تورية، ويقدر ما قدم حدثاً من الإبتزازات البهمة على مستوى تطور الفن السينمائي في البلاد الغربية، إلا أننا ينبغي أن نلاحظ بقل أن هذا التطور قد أدى إلى أن تصبح السينما في بلادنا سينما ناطقة بالعربية أكثر من كونها سينما عربية.

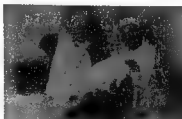
كما أن الإبتزازات التي فعلت على مستوى التطوير، واقتراح صيغ وأشكال معاصرة قد صويت في تيار السينما الأوروبية الحديثة لهيمنة النموذج الأمريكى دون أن نصب في إنهاء تطوير السينما القروسية والناطقة الغربية، وعلى نحو ما قرأنا من اعتراف الآخر (الأوروبي) بنا على مستوى ممارسة السينمائية والعرض والمشاركة في الإنتاج، يبدو بامطاً وبتقاطع قصة مع المختدجين التي تمت مساهمتها عبر زمن طويل.

ومع ذلك فإنه لا يمكن نفي التطوير كما لا يمكن نفي التطوير حتى إلى حد قطع الصلات مع السينما الشعبية المألوفة... واست بصدد تقديم اقتراحات فلاتوجد حول أو بذلك لهذا الوضع، ولكن ما يؤكد عليه أن وجود المصانع (الشعبية والتجريبية) وتجارها دون إكثار السينما الشعبية وتجاهلها وهو ما يحدث للأشرف في مجالات النقد السينمائي وتعليم السينما، سودوى إلى تطور مفهوم المختدجين (الطرف الأساسى في العلاقة) للسينما الشعبية ومن ثم تطويرها.

لا توجد معادلات قابلة للحل، وتطعيم السيناريوزيل وحتى تعريفه لا يمكن له أن يتم بصورة صحيحة إلا بوضع جميع هذه الأفكار في مجال المناقشة والاختيار، وعبر مرحلة ما من الزمن ستولد هذه السينما العربية التي لم توجد بعد. ■



ككلور يقوم في فيلم «أشهر المسرح» ١٩٥٢ مع شارلى شابلن



كوكب كات

إن السينودراما والقراس يشكلان لروح الشعبية في التصوير لدى جميع شعوب العالم، والسينودراما هي تطلق المصطلح الشعبية المكتوبة، هي النوع الفني الذي أملت له القوة للفرنسية النحان عندما سمحت للفن المسرحية الشعبية أن تطلق حيث لم يكن مسموحاً من قبل بالنطق على خشبة المسرح سوى التلميذى فالصوت في فرنسا والمصارع المكي، في بريطانيا، يوماً كان على الفنانين في سائر للفن الأخرى أن يقيموا بلفتكفول الإيمائى الصامت، وعندما سمح لهم بالنطق والحديث على خشبة المسرح انتقلت السينودراما.

إن السينما الأمريكية الشعبية الهيمينة في جودها وفي مستط إبتزازاتها تتراوح ما بين السينودراما والقراس، بل إن تصوير السينودراما الأمريكية المنظمة في الخصيئات يتخذ كعلاقة مهمة في تاريخ السينما الأمريكية.

لماذا إذن أصبحت السينودراما كروح وصمة في جبين السينما العربية وعلاصة على الاتصال؟... إن ذلك يحدث موقتاً من الثقافة الشعبية من التراث القروسى... إنه موقف يتخلى خلف الفروع (السينودراما) من الثقافة القروسية، وهو الأمر الذي ينبغي أن نواجهه بشجاعة... لقد استجابت السينما للمصطلح الشعبية الفارعة، وعبر عثرات اثنين تمت صياغة هذه العلاقة بين مختدجين أسهموا في خلق هذه السينما وصياغة أنماطها، وصانع أفلام استجابوا لشروط الثقافة السائدة... وهو أمر وإن كان يحد في جانب منه إيجابياً إلى حد بعيد في خلق لهذه الثقافة القروسية دخلت السينما نفسها، إلا أن خطورتها تكمن أيضاً في أنه قد استجاب لأكثر جوانب هذه الثقافة تخلفاً ولم يتخذ موقفاً نقدياً منها.

وهكذا وجدت السينما الجديدة نفسها في مواجهة وضع مشابه إلى حد بعيد لما واجهه المسرح الغربي من قبل، وهو أن تقطع الصلة بجذورها من أجل التطور، ولكن تورية المسرح الغربى في محصلتها التهلكية تدور غير مشجعة على الإطلاق، فقد دفع ثناً فاحشاً لذلك، وعندما أدرك صناع المسرح

هذه هي المداخلثة الثالثة حول السيناريون في الندوة المقامة ضمن فعاليات مهرجان قرطاج سينمائي السادس عشر لكنها لم تلق في المهرجان لعدم حضور الكاتب أن نختار السيما:

قإن السيناري في فن الفيلم أعظم منها في أي فن آخر، وأشد إثارة للحدرة، وأكثر حساسية للإشكالية التي تؤدي بدا إلى الخاصية الجوهرية للفن.

فالسيمما وإن كانت تصنف تاريخيا بوسيقا للفن السابع إلا أنها منظرية إليها من زاوية خاصة للتجسيد، تعد للفن الأول، ومن ثم فهي أعظم الفنون التي تعطي الصائم الرقعي ألمى بشمعه ولحمه.

وعندما نتيقن أن هذا العالم ألمى للمضى هو أيتها محض خيال نتيقن في آن واحد إزاء أشد المفارقات إثارة للمجب، وإزاء الخاصية الجوهرية للفن في أسهل أشكالها مادام كل عمل فني هو كائن خيالي حد بأرض الواقع ويتجسد في صيغة من تراب وخيال.

وإن كان العالم الرقعي ليس ولحداً ثابت الشكل، وإنما بالأحرى هو روح متحول في الزمن يتبدى في كل لحظة كالكتا مغاير، فالسيمما التي استحوذت مغرقة على جميع مفاتيح أسر تودت بدورها في آلاف العوالم والبشر والصور والأشكال واللفقات والمكائيات الصوبة للحقيقة، ولم يكن هناك من يد أن يشتمل الفن السابع على القرن السنة مجمعة وممتزجة في مظهر هوية للفن الجديد الذي أعلن قلته عالم على قد العالم نفسه.

وتلك الخاصية للفريدة في السيمما لا نجد لها محادلا أنطولوجيا إلا في ظاهرة اللحم، فاللحم هو الظاهرة الأنطولوجية التي تشكل في البرزخ القائم بين الوجود الحقيقي والوجود الرمزي، وهكذا فحيما نطلقاً أترار صالة المعرض فقد نقرر للمرة الأولى في سجل القيرة الإنسانية أن نشهد العالم أمامنا في ساعات الرقطة.

وخاصية التجسيد المميزة للفن السيمما أصلت لهذا الفن شرطين لم يتلقهما غيره:

الأولى هي المقدرة على جذب كل الناس وكل الأعمار السنية حول إعلانات هذا الفن، والثانية هي قدرة هذا الفن على تشكيل ما يشام من عوالم فنية وروية إبداعية مادام للشريط السينمائي يستطيع أن يحوى كل ما تصويه للحقيا والواقعية نفسها من طوبىة وروائع وحكايات وأفكار ويصبح لصانع الفيلم حرية هائلة في إظهار الكيفيات المختلفة التي يمكن أن تتجسد بها هذه الدنيا وأفاق للتطور التي يحرص الفنان على إتاحتها للجالس في مقاعد الروية في الزاوية التي اختارها.

ولا تقتصر خاصية للتجسيد للسيمما على عرض الأشكال الصادية الواقعية وشغها للخيول وامتناعها في المكان، بل تشمل تلك الخاصية الفذة على تقديم الفعل المتصل ودويمية الحركة والتواصل الزمني للواقع والأحداث.

فبطار القرحة الزيدية وسكون التتميل المصنوت ظلا يقسمان طول الوقت لمعطة، واحدة ملتزمة من اتصال شامل بحيث كان للتجريد الإيجباري سمة لأكثر الفارحات والقيمة... وأقدر للصائيل على التعمير، حتى جاء الزمن السينمائي ليوثق، ألقا، جديداً للفن الإنساني ليس له به سابق عهد.

وفي البداية كان الفن أن اللقطة السينمائية المتصلة بدون قطع هي للتمثيل السليم عن استمرار الزمن الواقعي، ورأى البعض استخدام السينما تقريبا من الرقمية، أما الآن فقد أصبحت تعرف أن وهي للفرد الواقعي وإدراكه للحياة والطبيعة والأحداث من حوله ويغفل بكل أنواع السينما السينمائي والفسيولوجي والفيزيائي (فالإنسان الواقعي يرسل بعينه ويحول نظره فواء أو يبطه من شخص إلى آخر ومن مكان إلى آخر ويتر سوارا لقطع اتصال الروية عبر الطريق، وتتوالى موضوعات الإبرار وتتغير مع الحركة المادية لرأس الإنسان وجسده، ويتقل مركز تيار الوعي والإدراك مما يراه الإنسان بموقفه بل ما يدور بداخله من خلجات وأفكار... الخ... الخ).

بل إن المخلط والرقعي الذي يراها كل البشر في أملاهم خلال قدرة اللحم والرقيا

الحقيقة الفنية ليست حقيقية رئيسية جلال الجميعة

كاتب ولقد سينمائي مصري

سليماني

الأسلمية، قريبا تزول مدرسة قديمة أو يخبر انتهاء سيماني أو تصنف في ممارسة فلسفة سيمانيكية معينة ولكن تظل سليما نفسها أداة قوية قادرة على إنتاج ما يشاء الفكر الإنساني من رأى جديدة.

ومن المؤكد أن العلاقة بين السليما والمفوضين هي معادلة كبيرة لم تجد بعد طريقها إلى الاستقرار ومازالت تخرج بين الحقول إلى القسم من كحلة السليما وبين تحويل الحقول إلى مزارع إلى ممارسة مزارية تضم خليطا من بخار الحساء والبطاطس المقرق ودراما الروائع المصغرة.

وفي حق الاقتصاد والإسرافيه فإن روجرام هولبورج لم يجد خطره يقتصر على تعميق السليما في بلانكا الفقيرة بل زحف ليهند السليما الأوروبية في كل الأركان فأصبح سقا مسجوناً وحيداً فيلوجيا فنية لكن أوروبا من سطرتها.

وفي سوق بلانكا تصرفت كلفة إنتاج للفيلم إلى مظرة حافلة بالأخطار وتردد الفكر لتفعل لتفكر على التفكير فيها بين الإقحام والإحجام، بينما تحول موجة الانفتاح لمر على النظام المالي المحدود بين المقيمين والتفكير الجدي في دعوة جهاز الدولة إلى دخول سوق السليما مرة أخرى.

الروح المثلثة في سيمانا المؤلف

لقد انتهت الحرب العالمية الثانية بانتصار الحلفاء، لكنها لم تخلط هزيمة دول المحور فحسب، بل هزيمة الأفكار والهادئ والعقائد المسقورة حول الارتقاء الإنساني للمساعد وللتنظيم مع الديمقراطية والحرية للفاعلة والأنظمة الديمقراطية ولقدور الإيجابي المطلق للملم وصمم الأخرى الإنسانية وشارة صمير ليس ككل عصر.. إلخ .. إلخ ..

وما إن وضعت الحرب السلاح حتى ثارت الأسئلة الكبيرة المائدة التي لم تسكها حرجة الأفراح لكبرى والتفكير والتفكير على الشائنة، والأسئلة نفسها طرحتها الفريضة وللوجودية والواقعية الجديدة والسيبرالية والمركسية في الأدب وفي السليما، ولقد كانت سليما المؤلف تزوعاً لإزلاماً يتوج لتزول الموجد منه الضروى، فما عاد من

المجوبة وتدخل الصور والانتقالات المادة للقبالية من شكل إلى شكل.. إلخ هذه الفترة التي عاينها الجميع يومياً إنما تهيئ أشد الناس بصاطة ولتخلص عن الثقافة لتفعل أكثر أترار الموناج السليماي غرابية وحدة ولتغالا من السليما إلى الأعمام.

حياة السليما لا موتها

والآن هل يمكن للفن المحبوب الذي ابتكره الإنسان مطلقاً لتفكر في الإحاطة بالذات ومخاطبتها وكلماتها الزمانية والمكانية والانسحاب منها إلى هذا الذي يرصدنا ويشت عنها كاشفاً عن قدرته كأداة للمعرفة والإدراك، ثم هو يسود نزوب كائناتها وأشكالها وحققاتها وأدائها المرسومة وأدائها التي ينبغي أن ترم كاشفاً عن قدرته كأداة لتفعل السليما والسليما الرقى والسليما والارتقاء والتجاوز واللغز والرفق وإعادة صنع الحياة الإنسانية.. تقول هل يمكن لهذا للفن بخواصه الفريدة أن يورث تلك السهولة التي يورث التكلم عنها؟



مارلين مونرو

من الخطأ لكن بأن مزاله من مظاهر باعلة على القلق ليست سوى علامات ومؤشرات وتجهيزات مهيمة لشهد موت السليما، إن السليما هي كائن كبير يحيا ويتنفس ويتمرض للمؤثرات المختلفة التي تصوب بسياقه لتفريضي في كل مرحلة من مراحل حياته ومن ثم قريبا كان من الأوفق أن نرصد:

أولاً: إن فداً إنسانياً مال من السليما ليس قنبلاً للإكفاء وأنه وجد لكي يبقى.

ولن نرصد ثانياً أن فن السليما رغم مكانته الفريدة وما يقدم به من دور في الحياة الإنسانية وتعرض في هذه المرحلة من حياته لسلطة من المصاعب والمشكلات المضاعفة المهيمنة التي جاءت كلها من دوائر خارج الفن ذاته.. دوائر سياسية واقتصادية وعملية.. أي أن قوة هذا الفن ومسيرته وقوته ومزوره هي عوامل تحول بين فن السليما وأن يكون هو نفسه المسؤول عما يحيطه من مشكلات.. فلا يجوز أن نتحدث عن موت السليما إلا إذا كان فضاء مرض عصبي لتبعت جودته من داخل فن التلهم، لكن مال هذا لتفرض يحدو مفاداً للعلاقات

الحقبة الثانية

بصورة واضحة بين الأغراض الاستراتيجية والإعلامية والاقتصادية للسياسة الهلويودية وبين خصائص السبيلاري الدرامي التقني، فالسياسة الهلويودية قد رجحت في البناء التقني السبيلاري الدرامي وسيلة أكثر فعالية وأشد ترويحاً لمتابعيها. لكن هذا السبيلاري لن يكون سبب ذلك إنجازاً هلويودياً..!

إن الدراما فن إنساني عريق سبق وجود هوليوود بكثير من قلى سنة، ولم يكن نجاح الهوليوود كفن واستمراريتها وأريد مصافحة عابرة، فن هو نتجة نابعة من خصائص فن الدراما نفسه باعتباره خلقاً إنسانياً وحامياً للحق.

وسمما تعرضت الدراما للتقنية لهجوم السهاجمين سوف يتل ظهور هذه الدراما في وجدان وعي الأجيال بآفاقاً ملموحاً، وخلال عهود متوالية كان للدراما وظيفة معرفية وتعليمية مؤكدة، وما يستطيع كثير من نادى بتدكيرا في السولت للبعيدة كيف كانوا يخرجون من مشاهدة الفيلم الدرامي التقني وقد نسوا الكلمات والمشاهد وقويت رسالة الفيلم عاقلة وبرعهم وبقي الضمير والبأسى والتجاوز (وايس الصهور) عالة بالقلب، فالدرا (التقنية) هي إحدى الأزمنة الفنية الكبرى الضرورية والتي لا غنى عنها سادلت تصبر عن إحدى أزمنة الوعي الإنساني الكبرى في العالم الواسع.

جدل الإيهام واللا إيهام في فن الفيلم والمقابلة أن تقنية العلاقة بين السبيلاري الدرامي وسيما الصورة لا يمكن الإحاطة بها بغور العودة إلى القضية الأشمل التي تتصل بها، نحن تقنية الإيهام بكسر الإيهام في الدراما، وكما سبق القول فإن الفيلم هو أكثر الفنون تشبهاً لإشكالية الفن وخلاصة العمورية، فأشد الفنون تعقيداً وواقعية وتضاهيا مع الحقيقة العمية هو أكثر الفنون إثارة لصدمة إدراك التوهم واللا حقيقة وهو من ثم أيسر الفنون كشفاً للتركيب الجديد «الحقيقة الفنية» عبر دالكبح «الحقيقة» واللا حقيقة، وخصائص «الحقيقة الفنية» تنطبق على الدراما التقنية كما تنطبق على الاتصالات التقنية الحديثة الكاسرة للإيهام سواء بسواء.

معروف، ومقدرة للتقنيات الطولية على الصمود أمام تعدد القلى لأيديولوجية متغيرة وحيدة اكتسحت سموات البلدان، وتكاثرت تحت ضغوطات الزمن الجديد مريضات وأطر ذهلت للتقنية وغاية الإنسان ونظام المجتمع وطولع الأطفال ونسوج الأسرة ووجود الرجل وهرية المرأة وتبدلت الجمول وصوت الأغنية وعاطلة الحب التي ما كان يتل لها أن تكلري وأن ترضى وأن تستط.

وعلى حافة هذه العرجة الفاصنة العميرة لا يكون الشكل السيميائي هو التقنية بل مصور الإنسان، ولا تعود مسألة سيما فوالت محل اهتمام بل تدور مسألة ككفر من ذي قبل.

السيما الهلويودية وأزمة الدراما:

ومن الطبيعي أن ودى التيار الكاسح للمركز المالي الرابحد إلى تعزيز النمط الدرامي الهلويودي في السيما وأن وشيق الخناق على سيما المولف والسيما الجديدة بشكل عام عن طريقتين، الأول: تضويق عاشق السوق والارواح للتسبي الذي تفرع عنه السيما الجديدة لنفسها والذاني هو لوجداح وعى جماعير السيما في إطار الحرب القصورية الموجهة ضد الضوائد والأفكار والأسس الأخلاقية والجمالية وغيرها من السمنامين التي تقدمها سيما المولف، وتضويق فرص التفاعل مع السيما الجديدة في أوساط الناس الذين صحت هذه السيما الجديدة من أجهلهم، لكن ينبغي أن نشير

لتمكن أن تعاد السيما الكلاسيكية صورتها الأولى بعد النهضة التقنية.

ولم تلج السيما الجديدة طريق السمنون للفكرى والدرامي فصبب ولما تكثت الأرض والمقل والغيبان والأدوات التقنية بحداً عن الأشكال السحرية التي تدفع للفكرة ظهورها الخاص.

وخلال تلك الرحلة كسخت السيما من جديد عن قدرتها الفذة على تقديم المون الملل واللقب، وخلال العقبة نفسها كانت بلاندا الحرية تفرص معارك الاستقلال ضد للظلم الاستعماري التقني الأقل، وقامت السيما برابحد من أدوارها السعيدة في حفز الوجدان الوطني وتوسيد رضى الحرية، حيث عفت ما ملحن سيميائية مختلفة. كنفا بكف وصولاً إلى الكلف، كل على دريه وطريقته.

وقد أعطت السيما الصافية خلال الفسيفسولات والتسيلات ابتكارات في الشكل شديدة الفروع ولم تتوقف الأداة السيميائية عن الاستجابة لهجوم العودين وأغبيهم، وتكد بصورة قاطعة أن ابتكارات الشكل لا حدود لها، وأنه است ذلك أداة طيبة لأفان الفيلال الإنساني التي لا نهاية لها سوى إمكانات الأداة السيميائية التي ليس لها حد.

لكن الصورية التارخيية ما كان لها أن تتسرف، وما كان للزمن أن يكف عن العبادة وما كان للأيام أن تصك عن إثارة للشكوك والريب حول المصور البشرى، فلم يك عقد التسعينيات يلوح حتى ترحلت أوضاع الدنيا التي لم تكن قد عرفت غير استغفار من غير لمن بين طريقي قطين كوبرين متعدين، سلت أرضيهما بيما أشعل هزائق الحرب والصراع على أرض ولهم العالم للنس فيما بينهما.

وانتهت الحرب - الباردة بين القطين الساخنة بين ذرايع القطين - بالمسقوط الجمالي لقب الشرق لتكول صورة العالم بين عشية وضحاها وأقول السندلة التي ظن أنها خالدة وتعل ملاحظة وحيدة الطرف ولها الرعب.

ولم تستط الأيديولوجيات فصبب ولما سقطت أيضاً آمال إنسانية وغرابط وقع

وفي هذا المجال يكتب الباحث المتحور
«الكسر السيمي في الإيهام السيميائي» لمؤدية
خاصة، وهو الباحث الذي نشره: د. د. مفكر
ثابت السخزج والفكر السيميائي المصري..
قد نصبت مغالطة مفكر ثابت في
هذا البحث المهم على البرهنة على الوجود
الأصلي لعصر «اللا إيهام» جنبا إلى جنب
مع الإيهام في الدراسات التقليدية «الأرسطية»
والوجود الأصلي الذي يستحيل إنقاؤه لعصر
«الإيهام» جنبا إلى جنب مع «اللا إيهام» في
الدراسات البرهنية الحديثة وما دار في مغلفها،
مهما أدخل عليها من لحن التفريب والتكثف
والتكلم والتخبط المبالغ.

ولا يختلف د. مفكر ثابت مع
الأمدفك الاجتماعية والإستاتية للدراما كما
يسوغها بريخت والتي تتحدد في الدور
الكاشف للفن والسعي لتغيير مألوف إنساني في
حياة الإنسان.

لكن نقد د. مفكر ثابت ينصب على
الأساس التحليلي الذي تقدم عليه الدراما كما
تقدمه بريخت، فقد قرر بريخت أن الدراما
الأرسطية التقليدية تقوم على الإيهام الكامل
براقعية العمل الفني، بينما يرى مفكر
ثابت أنه لا يوجد في الفن أصلا إيهام كامل.
فالمفترج يذهب إلى دار المرض وقد عقد
اتفاقا ضمليا بأن يشاهد العمل الفني وكأنه
للمتيقنة بولما هو يعلم في قرارة نفسه أن ما
يراه ليس سوى فن أي حقيقة مفترضة أو
دراما تدعى كأنها الحقيقة.

ولقد طرح «نظريته بريختية» استخدام
وسائل كسر الإيهام للعمل من أجل يقيظ
المتفرج بولما يرى د. مفكر ثابت أن إيهام
الفن مكمور بحكم طبيعته نفسها لأن العمل
الفني ليس حقيقة واقعية بل افتراض في
وحقيقة مفترضة، وبالتالي فليس المطلوب
من أجل شد رعي المفترج استخدام وسائل
لكسر الإيهام «الكامل» بل استخدام وسائل
لتأكيد عناصر «اللا إيهام» القائمة في صميم
كل عمل فني بحكم أنه مجرد «افتراض» قبله
المتفرج على أنه «الافتراض».

فالمفترج يذهب إلى صلاة المرض وقد
عقد اتفاقا عرفيا مسبقا مع الفيلم على أن
شاهد ما يمرض أسامة وكأنه الحقيقة ويزين
د. مفكر ثابت أن واقعية العالم الفني
يحرصه القول في «واقعية معونه» والمفترج
لا يجهل هذه الحقيقة ولا تفضله أحداث تلك
«الواقعية المعنوية» إلى التدخل في أحداث
الدراما وإلا عد مجنوناً، وخاف هذه الواقعية
المعترضة يمكن أن تعثر على أقدام حقيقية
مائلة في صلاة المرض مثل مستجابات
الأعضاء والظلال والأكوارن التي تسقط على
الشاشة وماكبوة المرض التي تحرك صوراً
ثابتة متطابقة وصور الأشخاص التي تحركه
على الشاشة بالتكيفية مع حركة ماكبوة
المرض والأصوات التي تضيئها شرائط
الصوت... إلخ.

لكن كل هذه الأشياء لم تتعكش المشاهد أبداً
أن الأشخاص الذين يرادهم على الشاشة
أشخاص واقعيون ولا أن الأحداث التي تدور
أحداث واقعية، وإنما الشيء الواقعي الحقيقي
الوحيد والمؤكد الذي يجري في صلاة
المرض هو «الأثر» الذي تركته تلك الأشياء
في وجدان المتفرج، وعلى هذا فليس
الافتراض الفني هو مطلق خاص بعلاقة
«دال» في «بالدولة» الواقعي، أي أن ما هو
واقع فعلا في عالم الجمهور غير موجود في
العملية الفنية إلا على مستوى الإشارة إليه،
كذلك فإن «الواقعي» فعلا في العملية الفنية
برمتها ليس سوى ممارسة عملية «التواصل»
بين الجمهور وعالم الإشارات الفنية الذي
ينقلها خلال مدة المرض فالمصورة دائما
غير واقعية وإن كانت ملتزمة من الواقع،
لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في
جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من تمتلئها
إلى عالم الواقع، والافتراض الفني في هذا
الافتراض هو الرغاء أو المساحة التي تحركه
فهي تقنيات «الإيهام»، والمتلقي من جهده
يذهب إلى المرض السيميائي ولديه وعي
بحول دون استجابته لإيهام كامل يصل إلى
حد الواقعية، ولكنه رغم أن هذا المتلقي يهين
نفسه أن يعيش فترة المرض في إطار لعبة
«الإيهام» المفترض، وهذا الوضع المتناقض

المتلقى يتقدم للمبدع السيميائي مساحته
للتلاعب بمصير «اللا إيهام»، ضاماً مثل
مساحته تلاعبه «بالإيهام»، والملاقة الجدلية
بين هذين العنصرين في نفسها جوهر العمل
الفني وخصايسته الفنية.

هذا هو لب اللقد الذي يبرهه د. مفكر
ثابت النظرية التعليمية البرهنية، وهو كما
نرى ليس خلافاً حول أفكار جزئية أو تفصيل
فرعية، بل هو خلاف حول الأساس النظري
الفني ويقوم عليه البناء كله، والذي سوف
يتربط عليه اختلاف كبير في طريقة التناول
وإحداث التأكيد وأساليب بناء الفلم السيميائي،
بل يتربط عليه - فوق ذلك - تقديم إطار
مختلف لطريقة تفكير السيميائي في الدراما
السيميائية التي يقدم بصنعها ونقلها.

سنيما المؤلف أم السيناريو المحبوه؟

نختار السينما

وفي النهاية نرانا لا نستطيع أن نشترك
القائلين بفساد الحركة الدرامية لمجرد أن
هوليود تستعمرها إلى حد التزييف، ولا
نشارك القائلين بأن كل حبكة دراسية تتناظر
مع تقديم رسالة أو إقضاء بلوق أو تشهيد
وهي، ولا نستطيع بكل بساطة أن نحذف من
أزمة الفيلم الزمن الساحبات الواقعية في
إدراكها البسيط الأول لمجرد أن هوليود
تصنع.

وفي المقابل فإن أمداً لا يملكه ريشة
شافية أو وصفة عاجزة للبناء الفيلمي الأمثل
ولا حتى للبناء الفيلمي الأكثر صلاحية
للمشاهد، وإنما تكفي الإشارة إلى عبقرية
الأتمتة السينمائية لتقناده على أن تمنح
المشاهد وجها لوجه أمام حداثهم وفهمهم
لأنفسهم ويقال من حولهم بما تدحبه من
عوامل وأزمة وأشكال خسية وإلتر قدر
خسوبة ووفرة تلك الحرية، بل أن لديها من
وعي الناس وأخلاقهم وعيوبهم مزايا سديدة
ناطقة تبرز أهمية وتطور الحقيقة وتتألى
بالهدف البشري عن أن يكون حشريا من
الأفان.



فاطمة رشدي

فاطمة رشدي

قبدر عبد الحميد : مسحا
مخرج مذكور ثابت الأستاذ

بمعهد السينما ورئيس المركز القومي للسينما
ومؤلف كتاب «النظرية والإبداع في سيناريو
ولخراج الفيلم السينمائي» وهو كتاب كبير
يتكون من ٨٢٠ صفحة فيه كثير عن السينما
بين النظرية والتطبيق .. ومحا أيضا مسهر
شريد وقد عرفناه نائفا منذ ربع قرن .. وتابع
نشاط السينما العربية والفلمية في الصحافة
ويصدر من حين لآخر مجموعة من
المقالات على شكل كتاب متخصص في
إحدى اتجاهات السينما .. وقد لاحظنا أن تكون
الندوة مقبوضة لنطرح ونناقش فيها بعض
مشكلات السينما العربية مع التركيز على
السينما المصرية .. فللفيلم القصير في مصر
كان في بداية مساهمة ذا حظ وأثر من حيث
الإنتاج السينمائي ولكنه انصرف في السنوات
العشرية الأخيرة ، هناك أسباب يمكن أن
نحدد .. ففي العشرينيات كانت الأفلام
التسجيلية هي الموجة المهيمنة للرعاية
للإنتاج السينمائي ، وفي الأربعينيات كانت
هناك جريدة سينمائية عالمية وجريدة
سينمائية مصرية ، وقد عمل د. شابات في
أبحاث هذا الموضوع ، وشارك بالأفلام
التسجيلية التي كانت تغطي أحداث الحياة
الاجتماعية في التسجيلات في مصر ، ويمكننا
الآن أن نقرر مجموعة من الأسئلة :

هل مشكلات الفيلم القصير مثل كل
مشكلات السينما نفسها ؟

وهل هي مشكلات اقتصادية لم مشكلات
لها أسباب أخرى ؟

وما هي المراحل الذهبية التي مر بها
الفيلم القصير ؟ ولماذا انصرف هذا الفيلم ؟

مذكور ثابت :

بداية أشكر الأستاذ / بندر عبد الحميد
على هذا التقديم والظروف التي جمعتنا معا
في هذا اللقاء .. وهو يستحق هذا التقديم ذاته
لأنه من أهم صناع الحركة الثقافية في
الوطن العربي ، ومن المؤكد أن اسمه يعرفه
المتقنون إذ تصل إليكم بعض أعداد مجلة
الحياة السينمائية ، كما أن دوره معروف في
سوريا مثما هو معروف لنا في مصر تماما .

وسعدني أيضا أن يكون معنا على
المائدة نفسها واحد من الرواد في جيل
السينمائي الذي بدأ منذ النصف الثاني في
التسجيلات في مصر وهو مسهر فريد ، ولا
أغالي عندما أقول إنه من أهم نقاد حركة
السينما التي بدأت منذ ذلك الحين في الوطن
العربي بأكمله ، وهرا أيضا من أهم النماذج
التي برزت في جولي ، وأيضا من دفعي وإن
كان كل منا من معهد دراسي مختلف ، وهو
الذي قدم مذكور ثابت مخرجا في أول
أفلامه والذي كان أول أفلام خريجي
العالي للسينما ، وأنا أنكره بما قدمه تحت
عنوان «ثلاثة قرسان للسينما الجديدة في
مصر» وكان أول ثلاثة أفلام يخرجه
خروجون من المعهد العالي للسينما في مصر ،
ربما تكون قد تطرقت إلى جنبات الفكرات ،
وذلك لأننا في جلسة تكاد تكون أسرية ولكن
لأفروق بين الأسرية والمهنية في التفكير
مادما في مجال ندوة ، ولذلك أرى أن يكون
لدينا مناخ ومناظر في مجال النقاش الذي
ستحدث فيه . ومن المؤكد أننا إزاء ندوة
وليس محاضرة وهناك فرق كبير بين الاثنين
، فالمحاضرة يلتقيها محاضر ومادامت ندوة
فنحن كنا مشركون في الحوار ، فرما نقول
النصص رأيا وربما يكون الاختلاف معها من
الصاحسين هو الأصح ، ولكن الأمم
هو الحوار التي نتحدث فيها .

تصورى فيما طرحه بندر عبد الحميد
عن مشكلة الفيلم التسجيلي العربي وخاصة
المصري ، لسلط الحقيقى وقبل أن نتحدث
عن مشكلة الإنتاج وباسمى بالانصرار للفيلم
التسجيلي علينا أن نقف أولا على تحديد
المفاهيم التي تتعلق بالفيلم التسجيلي لأنه من
الشائع أنه كلما كان الفيلم قصيرا قيل إنه فيلم
تسجيلي ، كلما كان ذلك فيلم يجمع بين
الأداء التمثيلي والتسجيلية فأيقنا يقال إنه فيلم
تسجيلي ، ونخط الأمور في هذه المسائل ،
وتعترضني في هذه اللحظة دراسة مهمة جدا
لمسهر فريد ، أعقد أنها كانت في مهرجان
الإسماعيلية منذ سنتين ، وكانت أول
استجابة لمثل هذا التساؤل ، ولكني أعجب أن
هذا هو الود الحقيقي لمناقشة المسائل ، كذلك
يجب أن نضبط المصطلح ، ليس بالمحسنى

ندوة الفيلم التسجيلي

ذلكه لاختيار كذلكه لاختيار، حجم للنقطة ..
نقطة كبيرة لم نقطة عامة ، هذا قرار من
فنان الفيلم .. ول وصنعكم هذه المسألة في
البناء القوي ذلك الذي يعمل به هذه المادة
لتي تم تصويرها من الواقع ، علمنا يدخل
المخرج إلى «المقولة» ويبدأ في تركيب
نقطته فإن وضع النقطة الكبيرة للأستاذ يندر
قبل النقطة الكبيرة للأستاذ سمور ، فذلكه
يصنع فرقاً في المعنى عما لو وضع النقطة
الطمة بدلاً منها وهكذا..

وهذا بالتالي يقودني إلى النقطة الثالثة
والأهم وهي النقطة الخامسة التي تساعدنا
على اتخاذ قرارات بشأن مفهوم التسجيلي:

إن للتسجيلية أسلوب وإيست نوعية
بمعنى أن من يعمل بناء على هذا المفهوم
لوفهم به للتسجيلية يستطيع أن يقدم لفيلم
الطول والذي تكون محتته ساعتين، أما الفيلم
الزوي والذي محتته ساعتان أيضاً يستطيع
أن يقدم المسرد الزوي ولكن بأسلوب
تسجيلي، وليس شرطاً أن الفيلم التسجيلي هو
نوعية محددة لكل ما هو تصويري أو أن الفيلم
الزوي هو كل ما يصل إلى طول الفيلم الذي
يعرض في السينما التجارية بالمقاييس السائدة،
وما كان ذلك فهو سوما تسجيلية.. هذا ليس
صحيحاً.

التسجيلية فيما تحدثنا عنه تصبح أسلوباً
يمكن العمل به في أي نوع من الأنواع
الصنوبرية أمام السيمائي. هناك توريبة في
داخل لفيلم التسجيلي، هناك سوما الشعر في
داخل الفيلم التسجيلي، هناك كل هذه الأنواع
نستطيع أن تقدم عليها ونفهمها بأسلوب
السينما التسجيلية .. هذه هي النقاط الثلاث
التي أتصور أن تكون مخفلاً بفهم وروصوح
إلى السينما التسجيلية التي تفرق رؤية الفنان،
علماً بأن التسجيلية ليست مجرد نقل للواقع
بالرغم من أن أول شرطها ألا تكون مخفلاً
في هذا الواقع، لكن أنا مخفلاً باختياري
ومخفلاً بأدواتي التقنية التي أعيد بها بناء
الشعرات السيمائية .

التسجيلية إذن أسلوب وإيست نوعية .
ربما أكون قد ألمت في هذه النقطة ولكنها

الإخبارية هذه عملاً فنياً، مثله مثل القربة أو
قسيوة الشعر ، بدلول أنه يحتوي على أحد
الأبوية التقنية بنقله .. في الفيلم التسجيلي
يمكن أن يكون هناك القصود السيمائي ،
وتعتبر رؤية الفنان هي المبدأ الأول
للاختيار إذا ما كانت أمام فيلم تسجيلي أم لا ،
والرغم مما يجمع بين الاثنين من الأدوات
وأسلوب العمل فكلاهما يصنع الكاسيرا إزاء
مايطرحه الواقع ، أي لا يدخل فيما يجري
أمام الكاميرا بأي شيء ، فالكاسيرا ماخدت
تصور الحدث كما يشرح نفسه فهذا نوع من
التسجيل ، ولكن إذا تدخل المخرج الذي يدور
هذا العمل الآن (مشيرا إلى مخرج كاميرات
الفديو التي تصور الدوة) وقال يا أستاذ
بشعر أدر كتحته إلى اليمين ، مادام هناك
تدخل في مجريات الواقع أمام فكاسيرا فأننا
شخصياً لاأعتبر هذا في نطاق التسجيلية، لأن
التسجيلية تتم فقط بالنقطة إزاء ما يطرحه
الواقع، لكن القضية الأخطر من ذلك أنه قد
يفهم من هذه المسألة أن كلمة تسجيلي هي
مسجرد نقل للواقع ، إطلاقاً لا. بل أن
العمليات والتحويلات الخاصة بأسلوب هذا
العمل لا يمكن أن تعني نقل الواقع بأكمله بل
وتوفر بداخله عنصر الاختيار الذي يوفر
داخل أي عمل في إزاء نظرتهم للواقع ، بدءاً
من تحديد زاوية الكاسيرا إذ لماذا تم الاختيار
لهذا المكان وتم عزل هذا الجزء ثم عزل هذا
الجزء الثاني ؟ ، هذا في حد ذاته عمل إرادي
للاختيار فيما أقوى تقديمه للمخرج بوماننا
أنتقل بالزبورية في هذا الاتجاه ؟ هذا في حد

المنهي ولكن على الأقل بما يحصل من مفهوم
حقيقي يشير ويصبره لنا ما هو للفيلم
التسجيلي، بعد ذلك موطورة يمكن أن تتطرق
إلى بقية المشاكل التي تحدث عنها الأستاذ
وتقدر ، وأنا أيضاً في رأي شخصي فيها أساء
بشعر ، انحصار الفيلم التسجيلي: أريد أن أقول
إن الفيلم التسجيلي لم يحمس إنتاجاً وهذه هي
التكررة المتعقبة ، فالفيلم التسجيلي إذا فوس
بالكم الإتكامي .. ونحن لمرينا إحصائيات -
تجد أنه ينتج الآن أكثر بكثير مما كان في
سنوات سابقة، لكن المطلوب هو البحث عن
إجابة للسؤال التالي: لماذا بالرغم من كثرة
الإنتاج فالفيلم التسجيلي لا يجد مكانه الذي
كان يابسي في فترة من الفترات ؟ هل ذلك
راجع إلى نوعية ما يتم إنتاجه في هذا
الكم؟ .. أم أنه راجع إلى مخاض معين مثل
فترة الستينيات والسبعينيات ؟ هل هي حرية
الفكر والتعبير الرقابية التي أثرت على نوعية
المخرج في دخل الفيلم ؟ هذه الأسباب كلها
يتم بحثها وبالتالى تدخل في المشكلة ويعود
إلى النقطة الخاصة بالمفهوم الخاص بالفيلم
التسجيلي .

ففي تصويري، أن تعريف وفهم الفيلم
التسجيلي يبدأ بالتفخفة بوجه وبين الشعر
الأخضر من المهرجة السيمائية كسماولة
الفهم، وأنا أدخل من هذا المبدأ لأن أحد
الطابع الذي في العمل سألني في أحد الأيام
هذا السؤال والذي قد يبدو بسيطاً ، ولكني
اكتشفت أثناء إجابتي عنه أن هذا هو المبدأ
الحقيقي لهذه المسألة وفهم ما هو للفيلم
التسجيلي، لأنه الموهبة الأولى قد يبدو أنهما
شيء واحد، فكالمرا في المهرجة تسجل ما
يحدث أمامها، والكاسيرا في للفيلم التسجيلي
تسجل ذات الحدث الذي يطرحه الواقع ،
ومع ذلك نقول إن هذا الفيلم يتم في جريدة
سيمائية ولا نعتبره فيلماً تسجيلياً لأنه يقدم
ذات العمل تماماً مثل الفرق بين أي عمل
فني وبين كتابة خبر في المهرجة ، فيدخل
هذا في نطاق التقرير ويدخل ذلك في نطاق
الإبداع الفني ، فكل منهما يودي وظيفة
مختلفة من خلال الأدوات ذاتها ، والفيلم
التسجيلي هو تقديم رؤية لفنان ، مما يجعل
من العمل المتكامل الذي يستخدم ذات المادة

لقد اعتقد الجمهور أن الفيلم التسجيلي لابد أن يكون قصيرا وأنهما سمة أو شرط من شروطه القاترة أن تكون مدته عشر دقائق، وكذلك اعتقد الناس أن أفلام الرسوم المتحركة خاصة بالأطفال، والأسوأ من هذا يسمونها أفلام ديزنى، ولكن يوجد آلاف للفنيين العاملين والمخرجين في الرسوم المتحركة ولا يسمونها ديزنى أو مكي مساوي ففهم مجرد شهرة شائعة، فيوجد أفلام متحركة في كل مكان وبالثق دول شرق أوروبا وفي فترة الشيوعية بالتحديد نهضت أفلام الرسوم المتحركة بشكل غزير غير مفهوم، مثلًا تشيكوسلوفاكيا كانت متقدمة ولديها فنان في الرسوم المتحركة وهو تراكا وهو ألم من والد ديزنى بالتأكد من الناحية التكنولوجية والفكرية والمعرفية فهناك مثلا مدرسة «زغريب» في موسكو يغسلها وشهرها الشائعة أنها مدرسة أفلام رسوم متحركة.

مكي مساوي وبخلاف لاند بالرغم من أنها أفلام طويلة ومع ذلك أقبل عليها الجمهور... فهناك أفلام رسوم متحركة طويلة منذ الثلاثينيات - منذ فيلم (فانتازيا) لعالت ديزنى لمخرجين معروفين جدا في أمريكا، فالفيلم الأخير (المصنوع والحيث) فيلم رسوم متحركة طويل، لمسألة الارتباط بين القصص وبين نوع الفيلم من الناحية الفنية ارتباط خاطئ وشائع، فالسبيل التسجيلية تصنع أفلاما قصيرة منذ العشرينيات وتوجد في دول أوروبا وروسيا الشيوعية ولكنها غير متفشرة، وليس لها نجاح ومجاذبة الأفلام التسجيلية... ولكن ما حدث في عصر التلفزيون أن الفيلم القصير الذي اعتد عرضه في دور العرض قبل الفيلم الرئاسي الطويل، التقل إلى وأصبح يعرض سواء كان قصيرا أم طويلا، وأصبح للفيلم التسجيلي الذي يعرض في دور العرض فيلمًا تسجيليًا طويلا ويعرض في «برجرام» منفرد وهذا هو الانقلاب الذي حدث في الـ ٢٥ سنة الأخيرة.

وقد أدى ذلك في عام ٩٣ إلى وجود فيلم أمريكي عن عالم الرياضيات «سيفين



التدويل من السفينة: إريس روسبير
العابضة مفضلة لقاء العمل، وينظر لمللة في نهاية القرن الماضي.



صليب الأبدية

مترج تقنية التي نتحدث خلالها، وأنا أعلم أن الأستاذ سمير كان له بحث طويل في هذا الموضوع، وإضافته سيكون فيها إثراء شديد لهذه المسألة، وسيكون في تنقيب آخر على النقطة التي مترجها الأستاذ يستلزم في موضوع لخصار الفيلم التسجيلي، ومرة ثانية يؤكد أن ما تحضر ليس الفيلم التسجيلي، لأنني أعترف ما ظهر من كم الإنتاج مال فيلم لذي مصر - فنيًا كان سيؤدي مصر، ثم بعد كانت شركة ظل - بعض الجهات الجانبية البسيطة - نتج الفيلم السينمائي التسجيلي في مصر، إلى أن أصبح لتقاج العام هو الذي يقدم هذا الإنتاج بالإضافة إلى التلفزيون، وأضيف من بعد إنتاج لتقاج الخاص في السينما التسجيلية أولاً كمثل، باستثناء فيلمي الأول «درة الحك» الذي كان أول أفلام الحركة القصوى لسينما التسجيلية عندما أنشئ عام ١٩٦٧، أما بقية أفلامي التالية فكانت من إنتاج قطاع خاص، وسجد شركات كثيرة تهدأ من فيلم لذي نتحدث عنه مروراً بالفيلم الصيني والأفلام التطويرية التي لتجها وزارة المسحة وتتجها كلية الشرطة وجهات متعددة أخرى.

لكم أكبر مما تتصور ولكن يتي للساؤل:

لماذا كانت السينما التسجيلية تجد مكانها في الماضي، أما الآن وبالرغم من زيادة لكم الإنتاج فلم تجد مكانها؟ ذلك امتداد لتساؤل الأستاذ بشتن ولكن أعود مسابغته من زاوية أخرى، وأشكر الأستاذ بقدر على تقديمه ولينصل الأستاذ سمير بالتحدث.

سمير شيد :

استكمالاً لهذه الأخرى من كلام د. مذكور من أن لكم الإنتاج قد ارتفع ومع ذلك لم يعد يوجد مكان للفيلم التسجيلي وذلك لأن مكان عرضه قد تغير وأصبح للتلفزيون ودار العرض ولكن كلفهم سيمائي قصير قد يعرض قبل الفيلم الرئاسي، فالأفلام التسجيلية في مصر والعالم تعرض كلفهم قصير مدته عشر دقائق - قبل الفيلم الطويل مما أدى إلى مغايمة خاطلة عن الفيلم التسجيلي عموماً،

ندوة الفيلم التسجيلي

لبنان ومرة أخرى بعض جزء من الأحداث في فلسطين وأفغانستان وهكذا ، وقال عنه النقاد إنه فيلم تسجيلي وإن يستمر أكثر من أسبوعين ولكنه استمر ثلاثة شهور وتجاوزت إيراداته إيرادات فيلم «الشمس» تعادل إمام . وقد أُنزل عليه للمهور لأن قبه شيئا جديدا لم يبتدعه المهور .

للسينما بدأت أصلا تسجيلية لأن أول أفلام لومبير سنة ١٨٩٥ ، وهو فيلم «وصول القطار إلى المحطة» صور خروج العمال من مصانع لوهرن . وحتى عندما بدأت السينما التسجيلية ، فعلا عندما كانت سارة براتر مثل على مسرح كانوا يعتبرون المشاهد أو الفصول الأولى تسجيلا للعرض المسرحي دون توضيح ، وذلك لأن السينما في عصره ١٠٠ مائة سنة ويعتبر فنا حديثا بالنسبة للفنون الأخرى ، وقد استمر لمدة عشرين عاما بدون توضيح حتى بداية المبرهنات عندما بدأت تظهر النظريات ومن ضمنها كان توثيق كلمة (Docum) قام بها طربسون سنة ٢٦ فهو في الحقيقة اختار كلمة ترجمناها بكلمة «تسجيلي» ، ولكنها غير تسجيلي باللغة العربية ، ولكن من ترجمها «تسجيلي» ، معذور ولكن في قواميس المختصين الصالح فالسجود هو تدوين الشيء وتكديده وتأريخه بتاريخ وأشياء من هذا القبول بعض الظن عن اللغات والتسميات المختلفة ، فالفيلم التسجيلي هو فيلم بدون تمثيل ، لذلك يستخدم الأمريكيون (nonfiction) ويستخدمونه بالسلب ولكن الإنجليز ————— يستخدمون (Documentary) الفيلم التسجيلي .

وكما شرح مذكور هو فيلم بدون تمثيل ، ولكن بصفة عامة هو فيلم يعتمد على بحث موضوع في الواقع ، ومن ضمن المفاهيم الخاطئة البرامح المصري السينمائي «السينما لا تكتب ولا تدمج» ، فهذا خطأ لأن الفنون كلها تكتب ، وذلك أصبح مفهوما أخلاقيا حتى لو كان فيلمًا تسجيليًا فهل هو لا يكتب ولا يدمج ؟ فذلك مفهوم خاطئ لأنها أفلام دعائية لأن الكتب في الأفلام التسجيلية مهم جدا ، فالمرض ليس موضوعا ولا تكتب

ولكن لماذا يصعدنا للتلفزيون في شيء ثابت واضح ؟ ولم ألي شيء من للمرض في أي عمل يجعله مرفوضا وغير جماهيري ؟ فمن أسماء الحق ليحكم باسم الجماهير فهذا نوع من الحكم المكي ، فأنا اعتبر الفيلم التسجيلي شيئا ممتعا ، فالفيلم الذي رأته اليوم سهل ويدين كيف تطورت الحرب في إسبانيا ولم تقتل ٦٠٠,٠٠٠ إسباني في هذه الحرب .. وكيف أن هتلر جمع جميع الأسلحة في الحرب الإسبانية ، لذلك أريد أن أقول إن التلفزيون عليه مسؤولية كبيرة تجاه الفيلم التسجيلي .

وكما يقول الدكتور ثابت فالإنتاج خفيف والتلفزيون يدفع فاه ٢٤ ساعة وليس عنده مشكلة إنتاج ولكن في نوعية العمل المسلي أو غير المسلي ، وليس بالضرورة أن كل ما يدور الخيال غير مسلي . فلماذا يحكم علينا التلفزيون بضرورة الأفلام التي نراها ، فمثلا مسرح كهندي بشاره أخرج فيينا وقال إن أعرض هذا الفيلم في بلجيكا سوف لا لأن الجمهور لن يتقبله ولكن كان المفروض أن يعرض الفيلم ويرى للتدجبة سواء كان الجمهور سيقبل أم لا ... فلماذا الحكم المسبق على الجمهور !!! ففجرا السينما يخرجون بآراء غريبة ، فمثلا فيلم «ثلاثة على الطريق» لسمند القنويي قالوا عنه إنه فيلم نفسي وذلك لأن القنويي وضع بعض المشاهد التسجيلية الحقيقية مع قصة الفيلم فمثلا قطع الأحداث بعض لقطات أحداث

هاونكسج ، وهؤلاء عالم رياضيات وجلس على كرسي الرياضيات في الجامعة بعد «نهوض أولئك» ، وقد قدم عنه فيلم تسجيلي مدته ساعتان فهو شخص معقد ولديه مشاكل في السمع وحالته الجسمانية غير صالحة ، وعندما تم الانتهاء من الفيلم وعرض في دور العرض حقق إيرادات أعلى من ١٠٠ فيلم ، وبلغت جملة إيراداته ثلاثة ملايين دولار وكان يمرض في هيوستون ، كامل . وفيلم آخر لشركة فوكس الأمريكية وكان أول فيلم تتلجه مدته ثلاث ساعات وكان عن جزائر لوبن . كلاود باريليج ، وهو القائد النازي في مقاطعة لوبن بفرنسا وقد ارتكب هذا القتل جرائم بشعة ضد الفرنسيين وقد أنتجته شركة فوكس وتكلف عشرة ملايين دولار وعرض في دور العرض والتلفزيونات وحقق نجاحا ضخما على كلفته .

فالقولم للتسجيلي اليوم غير مرتبط بأن يكون قصيرا أو يمرض قبل القولم الروائي الطويل ، ولكن ما زال ذلك هو الفهم الشائع للأفلام التسجيلية ، وللخدمة الثانية هي التلفزيون ، فأنا فوجئت اليوم بأن التلفزيون أبس نفسي ويمرض فيلما من الحرب الإسبانية (١٩٣٦-٣٧) ومدته ساعتان إلا ربما فسمعت جدا لأنني وجدت تلفزيونا عربيا يحترم المتأخر ، ويمرض فيلما تقنيًا تعليميًا عن الحرب الإسبانية وهي من الأحداث المهمة في التاريخ المعاصر ، وأسعدني ذلك جدا أن أصبح التلفزيون وسيلة تعليمية تساعد المتفرج أن يعرف ويظم وفي الوقت نفسه يحترم المتفرج ، ولكن لأفلس للتشديد هذا موضوع مستحيل أن يمرض في مسرح لأنه موضوع ثقيل ومدته ساعة ونصف ، فلماذا نربط بين الأشياء المسلية والأشياء الجادة الثقيلة ؟ ولماذا لا نجد المشاهد متعة في مشاهدة شيء صعب وجاف ومعقد ؟ فنحن من صنعنا الشعر فالشعر عبارة عن نورية وغموض مخيف بطريقة معينة ، ويحور الشعر شيء غامض وأبست جزءا من الطبيعة ، لذلك فمن المفروض أن من يصنع الثقافة المرئية يكون شاعرا ، لأن التراث العربي مليء بالشعر وحس التفكير وإعمال الخيال ،

وللتجمل، ولكنه موضوع بحث مفاهيم،
فهذه المفاهيم شائعة بدون البحث في الواقع
ولكن الوثائقية تصحح شيئاً آخر بمرور الزمن
عليها . فحين مثلا نستعمل هذه الكلمة ولكنها
ليست وثيقة ولكن مستصحب وثيقة بعد مرور
عشرين وخمسين سنة عليها وعندما يدركه
الناس أن الحاضرين لهم أعمية.

الوثائقية تبقى بقل صولم أعميتها ،
فالتلفزيون عندما يسجل مع طه حسين
لا يمسح الأشرطة، ولكن عندما يسجل مع
شخص على يسجد، ولكن الفيلم السينمائي
لا يوجد فيه مسح ولأننا نحفظ بالفيلم
السينمائي ونحفظ الأفلام التي تصدر على
وقائع مهمة وأيضا نرصد أفلام لا نلاحظ ولكن
يوجد دليل نخط جمع الأفلام لأنها لا تعرف
ما الذي سيكون مهماً أو غير مهم والأصح هو
الاحتفاظ بكل شيء لأننا لا نستطيع أن نقيم
هل هذه الشخصية ذات قيمة أم لا هذا
لنحدث مهم أم لا .

فالوثائقية هي الوثيقة المختلفة عن الفيلم
الوثائقي، فالكتابة هي العربية لها مرافق أو
لفظان غامضين، للسينمائي، (Document)
والمقابل، الوثائقي، (Document) ، ولكن
في الثلاث الأخرى لها مرافق واحد وأنا أرى
- وذلك اجتهاد شخصي على - في بحث د.
مذكور، هو أن نتذكر أن لفظنا أصطلنا كصفتين
لفصل أن نعلمي كل كلمة منهما مفهوماً
مختلفاً عن الآخر .

فانفرد أن يكون الوثائقي هو ما صور
لأغراض أخرى مثل فيلم الحرب الإسبانية
والذي عرض في تلفزيوني أني على اليوم
لم يصوره مخرج واحد ولكنه مجموعة
وثائقي صحتها واسعة ونصف هي خلاصة
لمخرجين ساعة شاهدها المخرج وصورها
مصورين مختلفين، فمثلا الجزيرة الإسبانية
كانت قد صورت صوراً عن الفاشية فيأني
الخرج ويستخدم الصورة نفسها ويعرضها
في إطار آخر ولذلك اقتصرحت أن تكون
الأفلام التي تعتمد على لقطات سينمائية
صورت لأغراض أخرى غير صنع الفيلم
تسمى، وثائقية، مطالما لا يوجد تصوير جديد
في سنة إنتاج الفيلم .

فمثلا فيلم صور عن ميدان الحرية فيه كل
معلم الشارع والتي فهو فيلم وثائقي ولكنه ذو
طابع وثائقي، وكلمة (Document) من
لصمك أن تطلق على كل شيء فمثلا بحث
عن حرب تصحيح لشواء كشيورة فيه
(Documentary) في حين أنها في وقت
حديثها لم تعامل فبوه كـ
(Documentary)) .. مثلا فيلم عطلات
الأيوندي عن منطقة ما في البراري لا يوجد
فيه (Docum.) فهو عن مجموعة من
الناس .. مثزل أي شيء، فمثلا يسمى في
اللغة العربية ؟ هل يسمى Docum مع أنه
فيلم تسجيلي لا يوجد فيه Docum .

مذكور ثابت :

الإضافة التي قدمها الأستاذ سمور في
بحثه والتي تعرض لإيجاز لها ، هي محاولة
للإجابة عن التساؤلات الثلاثة عن
الازدواجية في الترجمة ، فلأشار إلى أن هناك
توتوتا سواه لكن بالصورة لم بالورقة في
مصلحة الشهر المقاري ، فالوثائقية لها
مفهومها الخاص لكي يتحدد المفهوم الخاص
بالفيلم التسجيلي ، ثم فرج إلى ما بدأت
بذكره في البيان كمفهوم ، فالفيلم التسجيلي
عمل فني بكل مقاييس العمل الفني طه مثل
اللوحة والتصوير أو القصص أو مثل عمل فني
أو أدبي به رؤية فنان كما قال الأستاذ سمور،
وهو ما يجذب من الناحية الفنية بالرغم من
أنه يسجل الواقع ولكنه ليس نقلا للواقع ،
فالواقع مجرد مادة له كما قلت حضرتك ،
وذلك لأنه يضار وهذه رؤية فنان مسرورا
بأختياره لتأريه وحجم التقطة وهو يصور
فلاناً ويغاضي عن الآخر ، فهذا الاختيار
يمثل جزءاً من رؤيته .. جلى على الصانقولا
، ووضع هذا جذب ذلك ، فلي كلاً ووضع
بدلاً منه مؤثراً صورياً، هذا اختيار وإضافة
تشكل اصطوانات الواقع . عطلات
الأيوندي .

عندما صنعت فيلماً من الأفلام التي
تحدثت عنها سوانك ، وأرأنا تطبيق هذا
نظرياً عليها ، نجدها قد عملت عملاً فنياً
لسمه تسجيلي ، فهي ذهبت إلى القرية ولكنها
لم تطلب من أحد أن يهضم ويقول إنه سعد

بجولته ، ولكنها التفتت ما يحدث ، وهذا هو
الشرط الأول لأن يكون تسجيلاً ، أي تسجيلاً
لما يطرعه الواقع وليس لتلخيصه في الواقع .

هناك حالات من الممكن فيها أن تستفز
الأحداث في الواقع فتصنع موقفاً معيناً لكنه
ليس مثالياً .. تقصد في لحظة من اللحظات
أن تطلق إشاعة في مكان ما وتريد أن ترصد
رد فعل الإشاعة ، لذلك تريد أن ترصد ما
يسطره الواقع وتقدم بتسجيله ، ولكن أن
تدخل شكوى سرهان وتطلب إليه أن يقول
الإشاعة فهذا هو أفلام الكتب يمينه ، فأنت ملتزم
بما يطرعه الواقع ، وفي الحقيقة فأنما سعد
بالثقلة التي أضافها الأستاذ سمور فيما
يتعلق بالفيلم التسجيلي ولهم المسوق الشائع
فيما يقال إنها أفلام قوية لفظ ، وضرب
أسئلة عديدة لهذه المسألة . وهذه حقيقة
مردها إلى نوعية الفيلم التسجيلي الذي يطرع
على المدى الرابع فيسمى للسمعة لمفهوم
الفيلم التسجيلي ، حيث يبدو وكأن الفيلم
التسجيلي هو فقط ما يتم إنتاجه عن مجموعة
المساجد في مصر .

فالأفلام التسجيلية الحقيقية لا يتم
عرضها على اللطالق الراعب بحيث تعرف
الناس على التصور بالمسما التسجيلية والتي
وضعت أول شرط لها في أنها تتميز عن
الخير في الجزيرة السمائية بأن فيها رؤية
فنان مثل رؤية الشاعر شاماً ، فالرؤية تحكم
في الصياغة وإبداء وفي الشكل الذي سيتم
به لدرجة أنها من الممكن أن تصل إلى
درجة الإبداء الشعرى ، فمن الموكدة أنها تصل
إلى الناس مطها مثل أي عمل فني .

للقلعة الأخر من ذلك ، أن هناك سولما
تجذب وهي سولما استكشاف الواقع فسادت
أسلكه رؤية فيما أني استكشف الواقع أو
أطرح تساؤلا ، وهذا يتحكم في الصياغة
والتي شبهها سمور بالشعر وأد به عمله من
الغرض في التركيب وفي صياغته ، بما
يصنف نقلة أن الفن لطما في صياغته
يطرح التساؤل ، وكما قدمت الإجابة عن
التساؤل السابق فإن الإجابة ذاتها ستكون
مادة للساؤل التالي ، وإن انفتحت هذا التساؤل
لم تد تقدم فدا .

ندوة الفيلم التسجيلي

التي أتيت مكانها وتفرقها - سواء على المسرحى التقليدى أو بتحقيق الجوائز فى مهرجانات - عندما انتقلنا إلى السينما الروائية بالفعل أفلامهم حققت هذا النجاح، والأمل على ذلك، بالتحديد مثل خوسى بشاره وبلاو. عبد السيد وأسماء الحكوى وهلا كبريم وهذا بالنسبة للمقارنة التي نعتمدها .

لكن فى مسورى أن للتساؤل وبأفلا من الصور التريسي لملقشتنا وبخلفنا فى قضية السينما الروائية ولانندة أسلا فى السينما التسجيلية .

مسور فريد .

من الممكن أن نخبر لفة السينمائية كلفة الكتابة على سبيل التشويه أو الإيضاح، لفة الكتابة لكذب بها (مقالا - بحثا - شعرا - مسرحا) جميعها بنسب لفة وتكتب بها أصلا رديئة وأصلا عظيمة .

فمن الشبه بالنسبة لفة السينمائية ، فالخروج الذى يصنع أفلاما تسجيلية جيدة يصنع أفلاما روائية جيدة والنكس صريح، فالمسألة هي قدراته وإمكاناته ويقتل خلف الكاميرا ليصنع منا ؟ هل يخرج فيلمًا من أجل الربح العادى أم من أجل فكرة معينة أم يمنحها كهيئة من المن ؟

من الأشياء الشائكة فى الثقافة الزيرية أن المخرج يعمل أولا فيلمًا تسجيليًا ثم يعمل فيلمًا روائيًا، هذا أمر غير موجود فى العالم بأسره، فالخروج من الممكن أن يعمل فيلمًا روائيًا أو تسجيليًا أو قصيرا، مثلا منذ صاين فى مهرجان الفيلمين كان فيه فيلم تسجيلي ملته خمسون دقيقة، لجابز أوسما، من المدينة التي ولد بها وهو مخرج كبير جدا وأيضًا جون بارمن، عمل فيلمًا من حماية الطبيعة فى أولاد، مسألة أن من يخرج أفلاما روائية لا يخرج أفلاما تسجيلية والنكس، هذا كلام غريب جدا ليس له علاقة بالسينما، فمثلا فيلم عطيات الأيتوفى متى يكون فيلمًا ومتى يكون وثيقة ؟ فمثلا: مختار أحمد عمل فيلمًا من الدويقة وهو حى على سطح القلم وأبعد عن آخره وقد عمله

مكروياص... أخذنا مادة الفيلم وتم مونتاجه فى مصر ولكن طمحه وتصومنه تم فى لندن . المسألة بالسهولة بىمكان ولكن أيسنا هناك . للفتلة الأخطر من هذا، من المؤكد أن ابن الولد الفيلجى - ابن أبى طوى - عندما يتم على عمل فيلم تسجيلي من ياد لانه وشعبه عندما يستنشر مومهم وأملوسهم وأترامهم فمن المؤكد أنه سيقدم الأعظم والأصدق بكثير مما سيقدمه مذكور ثابت، والمسألة لوتم بالصعوبة كما يتصوره البعض عن صعوبة الإنتاج السينمائي، هذا مجرد تساؤل أطرحه ولكن لا أجد له إجابة أو مبرر على الإطلاق .

عادل فضالى (رومام)

الفيلم التسجيلي المصري أو للفيلم التسجيلي المصري عندما يملأنا فى مهرجانات دولية يحصل على جوائز كبيرة وأحيانًا الجوائز الأولى، والفيلم الروائي المصري أو المصري فلما تشرتهاه بخيبة الأمل مع أنه قد يكون الفنون هم أنفسهم تقريبًا وليس دائمًا فلا يوجد فنان بدوا فى التسجيلية ثم انتقلوا إلى الروائية، وعندما يصورون أفلامًا روائية يشعرون بأنهم لم يحققوا الطموحات المطلوبة منهم، فأريد أن أعرف رأى سيدنك فى هذا الموضوع؟

مذكور ثابت :

أنت لم تسمع الحيليات بشكلها المطلوب لسبب أن ٩٠٪ ممن قدموا السينما التسجيلية

تصنعنى مقولة وأنا سعد بها جدا قالها صديقى وزميلى العزيز المخرج داود عبد السيد . وجاءت مسألتك ، فى التريوتاچ للعمل معه بالنسبة لفرصات المسبقة عما يريد الجمهور قتال: أنا أقدم الجمهور ما لم يكن يعرف أنه يريد ، فهو سلم بشكل مسبق بأنه يتم الجمهور ما يطلبه ولكن لا يعرفه بالتحديد، ولكن بالقتال نخشى فئة من التسجيليين بشكل مسبق ورأى جنر صائد مفاده أن هذا هو ما يريد الجمهور ، ولكن فريما يتنق بالسينما التسجيلية سجدت هناك لجامعات عديدة فى مختلف بلدان العالم على المستوى الجامعى ، بل ومنها ما حقق أولياء مادة أكثر مما حققه للفيلم الروائى ، رغم أنه لم يتوقف عند كل ما يطلبه الجمهور . إنك مطالب أن تستكشف ما يريد الجمهور وهو لا يعلم أنه يريد هذا هو المجال الحقوى للسينما التسجيلية .

والآن سأطرح تساؤلًا إضافيًا لما قد طرحناه كمسألة فى الدورية ، نحن نساك لأننا نتحدث من الفيلم التسجيلي كما لو أنه خاص بالسينما المصرية أو بس ما أنتج فى البلاد العربية .

والسؤال الذى أطرحه :

لماذا لا توجد سينما تسجيلية فى الخارج ؟ ولماذا لا توجد سينما تسجيلية فى أبى طوى ؟

السينما التسجيلية لا تحتاج إلى امکانات وإلى الخبرات التي تقتضيها السينما الروائية بدءًا من إنشاء ستوديوهات واستكمال المعدات، فلما شخصيا أسألت لماذا ؟ فلما لى تجربة فى الفلوج: عملت فيلمًا تسجيليًا ملته ساعة وإنتاجه كان ضخماً يسمى السماكون فى قطر ، حصلت على خلال الشهرين الماضيين على الجائزة الأولى فى مهرجان الأفلام التسجيلية الدولى فى قرطاجنة فى إسبانيا ، لكنى عندما ذهبت لعمل المجرة ذهبت أنا ومدير التصوير المعروف محسن أحمد ومهندس الصوت سيد حامد وكل الجمهور المصرية والصخر المساعد إسماعيل عبد الرحمن الهباسى ، كنا نخرج يوميا ومكانا كاميرا ١٦ مم وأفلام خسام وتم ترافير سيطرة

مذة عشر سنوات، هذا لفيلم أصعب وثيقة ولكن عندما عمله كان فيلماً تسجيلياً، فمن تكامل هذا الموضوع بعد ذلك استخدم فيلم مختار كوثيقة.

مذكور ثابت :

عندما توليت رئاسة المركز القومي للسياحة، أنشأت وحدة جديدة لسياحة واحدة العلاقة الوثيقة... هذه الوحدة مهمتها ملاحظة ما يحدث من أحداث وتصويرها للتسليم، أي قدم لي هناك أغراضاً أخرى تبعت في إنشاء الوحدة، كما تعلم سوابده أن وكالات الأوكام تصوير الأحداث بكاميرات الفيديو لكن عندما تحتاج بدد ذلك إلى وثيقة والتي صورت على شريط سلفيد استخدمها - أيا كان هذا الاستخدام في الفيلم سواء كان روائياً أو تسجيلياً أو عن حدث ما معين - فلا نجد هذا الترخيص... أنشأتها هذه الوحدة وأصبح لدينا مكتبة في المركز القومى للسياحة وإدارة قائمة بملفاتها مخدوماً بمعهد عبدالصمد مدير التصوير ومعه مطوروه وكل المساعدين الذين يقومون بالتصوير .

والحال الذي قلته سمع عن خبري بشاره وأنه عمل فيلماً عن حادثة سقوط سفينة وسجله، وسجله، ففعلنا ثم تسجيل هذا كما سجله خبري بشاره ولكن بهدف آخر وهو التوثيق ووضع لدينا وثقت أرشيدته ويتم تفريره على الورق أولاً، ويكتب ملاحظات الشروط الفلانية فيه أسراف غيابة ويتم الرجوع إليه عند الزوم، لذلك أسميناه وحدة الملاحظة الوثائقية .

لدينا أيضاً في المركز إدارة لسياحة الإدارة التسجيلية ولها مدير خاص ينتج الأفلام التسجيلية... مصلحة ضاماً عن الإدارة لسياحة... فعلاً الفيلم الذى يخرج من مصام حشمت وأعتقد أنه أنهاه هذا الأسبوع، يحتاج فيه إلى لقطات عن موقف جمال سرق روض الفرج... هذه اللقطات توجد في الرحلة الوثائقية.

ينشر عبد الحمود :

حقيقة، إن هذه المحاضرة أصاحت لنا جوانب مهمة عن الفيلم التسجيلي، بمعنى آخر فإن الفيلم التسجيلي كما فهمنا هو توثيق أو تاريخ

مرابي مسموع، والدكتور مسكور طرح سؤالاً غامضاً لا يكون هناك سيما تسجيلية في الفتح العربي ؟ وأنا أشرح السؤال بشكل آخر لماذا لا يكون هناك سيما تسجيلية عربية، بمعنى لماذا لا يكون هناك تكملة ؟ فلماذا لا يستقر السينمائيون المصريون إلى اليوم ويقومون بتسجيل جولة تراثية وثائقية ستدثر حتما مع مرور الزمن ؟ هناك تجربة أخرج أجيدى للألف «فللوثي» قام بعمل فيلم تسجيلي في اليمن لمرز به كذا من الجولات... لماذا لم يرض المصريون هذه التجربة ؟ شكرا .

مذكور ثابت

إني أتفق معك في موضوع سيما عربية ولكن المطلق - كما ذكرت منذ لحظت أن ابن كل منطقة هو الذي يستقر أحلام وآمال ومعاينة وفرح وأحزان السكان فهو أكثر على تقديم سيما تسجيلية عن موطنه، فلذا صيرت ملا باليمن وأعتقد أن سوابده يعنى إلى تلاميذ يمنيون يستطيعون أن يقدموا سيما لا يستطيع أن يقدمها غريمه وذلك لقدرته على فهمها، ولكن تقسيم الجدارة، فما سهل أن يخرج مخرج مصري من التلفزيون المصري ومعه مصدقه وسافر إلى اليمن ولكن أن يستطيع أن يقدمها كما استخدمها أنت ابن اليمن، فهذه النقطة استقر للتوقف الحقيقي وهذا هو ما طرحه وما فهمه من سؤاله، ولكن بشكل آخر لماذا لا تظهر المبادرات بطلب للتمويل للمصري ؟ ولماذا لم تطلب أنت وبشكل رسمي ؟ وأقولها لك بصفة رسمية وصفتي رئيس المركز القومى للسياحة، أولاً لي المبادرة وأنا سأرسل لك الملاحظات والكاميرات والمواد الخام وأنا أقول لك تفصل تعالى وأنا أستاذ بالعمد - زميله عبد الملك السماوي - أصلناه للكاميرات، فعلاً عندما يكون صاحب مشروع من اليمن أو السودان أعطيه الملاحظات وأطلب إليه أن يعمل للفيلم في بلده ويكون فيلماً تسجيلياً وخاصة لو كان مشروع تخرج وذلك لأنه يعمل لإثراء للفيلم التسجيلي والمبادرة تكون منك ومن زملائك. شكرا .

سؤال :

أنا أقصرك في في الفتح فيلماً تسجيلياً وعلى الأخص في الإمارات فيوجد أفلام تسجيلية كفيلا ؟ وكان يوجد مركز للإنتاج السينمائي ثم إنشائه وتصويره إلى فيديو فأصبحت الأفلام تصوير بكاميرات الفيديو وبالنسبة للأفلام نفسها أنتج... وكثيراً جداً عن المسود - الهون عن أشياء كثيرة فاستمروا بالأفلام القديمة لئلا كيف جنت هذه المبادئ وتغيرت... أشياء كثيرة جداً ولكن تبقى المسودة System من اللطام قد انخفضت حتى التلفزيون يوجد به تصوير سوماتي ولكنه أصبح بالفيديو ولكي يمرض على شاشة التلفزيون لابد أن تعمل معه نسخة فهذا هو الواقع بالنسبة للفيلم التسجيلي الموجود على الفيديو.

سمير فريد :

يوجد خلط شديد جداً بين الأمور وهذا حدث في الأردن، فالسيما غير الفيديو... الشروط السينمائي له عمر والفيديو له عمر آخر وذلك مسألة تقنية فلا يوجد بلد يستبدل بالسيما بالفيديو والممكن، فنقل منهما مجال استخدام ومصر معين، فالسيما كبير بكثير فلماذا لنرى هذا ذلك، هذا شيء غريب جداً... فلا بإمكانه أن تلعب مجلة ولكه تطبع جريدة بالرغم من أنه مجلة الإمكانات فهي مسألة إمدار للإمكانات بدون فائدة، ومسألة استبدال الفيديو بالسيما مسألة خطيرة وأريد أن أقول لسيادته شيئاً قالت تتكلم عن شيء ومذكور عن شيء آخر، فمذكور بكم من الفيلم الاجتماعي مثل العمارة في صدام أو أبو طيبي، فذلك يتطلب أن يكون من مكان الحقيقة نفسها أو لفهمين بها، لكن الأخ يكلم عن الفيلم الثقافي والذي يوجد فيه شيء مشترك بيننا، فعلاً فيلم «هازلوثي» وهو إيطالي هو في فيلمه تكلم عن العمارة الإيطالية وذلك باعتبارها طرازاً إنسانياً لا بد أن يدفع عنه والأولى أن نصل تلك الفرد العربي وأن يعبر المنطقة العربية كلها أماكن تصوير، فوجب أن تكون النظرة العامة مفتوحة على الدول العربية بأسرها بعض النظر عن كونه مصرياً أو يونانياً .

ندوة الفيلم التسجيلي

الثالثة عرض بعد تكملة ٦٧ فلسطينا
كادت تنكسر في ذلك الوقت من كثرة
الجمهور .

أفكر واقعة من عشر سنوات.. كان
يوجد دورة تدريب خارجية في الدعوة وكان
ندعو للتدريس مجموعة من الطلبة
الفلسطينيين والسوريين وأذكر أني في إحدى
المحاضرات تناولت موضوعاً مما طرحه
الأستاذ سمير وكان قد طرحه طالب بحريني
اسمه «عالم التمسحي» وكان موضوعاً
يبدو بسيطاً حيث قل إنه يريد عمل فيلم عن
ساعة القنولة في الخليل... في بداية الأمر
ذهبت نحن لندنا في مصر ساعة القنولة
ولكنها ليست موضوعاً جديراً لبدء من
الشكل الذي ترصده وانتهاه بماذا ما وراء
ذلك وما هي مؤثراته، ولكن عندما بدأنا
نكون الموضوع وبعض تفاسيله على
السيرة أدركت جسامته هذا الموضوع
وخطورته وأنه سيكون فلوماً تسجيلياً خطيراً
عسى أنا مفكرنايات ما كنت أتوسل إلى
نك الفكرة وإن كنت قد استدعيت لإخراج
فيلم عن ساعة القنولة في الخليل كنت
سأرفض الشكل ولكن هذا الشخص بدأ يقدم
لنا من مذ ساعة الاسترخاء... ولكن إن
أدخل في التفاسيل، فهو لأنه خليجي
استغفرو وقم أنتل .

يذكر عبد الحميد :

أنا لأعجب ولكن أتعجب فوما يتحق
بالهجرة، فالصناعة التمسكية صناعة
تحتاج إلى فريق عمل كبير فبالإضافة
عندما صور في الزمن كان لديه الإمكانيات
بالإضافة إلى إمكاناته الشخصية، وأني
سبحاني عربي يحاول أن يتصدى لموضوع
لا بد أن تكون هناك جهود إضافية لدمج هذه
الهجرة وتبنيها، وبالطبع كدرة ولكنها
تتوقع أحياناً في الأرواح بين المؤسسات في
الدول العربية، وبالتالي يجب ربط القضايا في
الخليج أو في مصدر، فلابد أن يكون هناك
تعاون سواء كان من جمهورية مصرية أو
عربية وسواء رسمياً أو غير رسمياً .

سمير فريد :

إن السبيل للتسجيلية أن تصح في
نهضة حقيقية في الحقيقة العربية إلا إذا

ولكن ما يزعجني أنا شخصياً أن أصط
فيلم عن الصحراء العربية هو فيلم «دورات
العربية» أو «ليبيريا» فالصحراء ثقيلة كاملة
غير ثقيلة الرأى أو الرافدين، فثقافة
الصحراء لا يعرفها إلا ابن الصحراء وهو
مخرج إنتاجي فمثلاً قيس وأبلى للخرج
للتونس وهو الطوب الوحشي لا يمكن أن
تكون هذه صحراء ويكون من عبر عن
الصحراء شخص إنتاجي.. هذا غير مقبول
فلم يستطع أن يفهم ما هي ثقافة الصحراء
ولكن.. لألف.. فاشترط أن يدخل فيها
العرب ويحبوا كلمة صحراء بعض ثقافتهم
وجعلوا طامحات السحاب هي التقدم، است
متد طامحات السحاب ولكن لماذا أضع هذا
في المراجعة وأقل من ثقافة الصحراء ؟
للمصراع خرج منها أصط الشوارع في
المجالية وثقافة الصحراء خرج منها لغة
للتراث والمسلمين وقد نزل بلغة الصحراء،
فمثلاً تخرج مسلمون عرب من مصر
والعالم ولكنهم لم يتكبروا مما يجب أن يتكبروا
منه فالمعركة ليست جملاً مثلاً وصراً ولكن
الموضوع، الشخصية، الأسلوب، الفكرة
للحياة، والظرة لمرور الوقت وشكراً .

سؤال :

كان لي تعليق على حفلة مسيحية
وسعادة بمرض فيلم تسجيلي على شاشة
T.V. أظهر ظني بوجود فرصة جيدة للفيلم
التسجيلي والتلفزيونات الحرة خلسة لوجود
الثقافات الفضائية، فاستاءت الإرسال طويلة
جداً ومع ذلك لا توجد مادة مثلاً هذه
الساعات تقريباً بمرض يوماً فيلم تسجيلي
ولكن المسؤولين عن الفيلم التسجيلي ليسوا
على وعي بقومته ولكن بمرض في الأوقات
الحرة التي تقل فيها نسبة المشاهدين ولكن
بمرض كاستمرار للإرسال، إنك من
الضرورة زائدة وهي المسؤولين عن الفيلم
التسجيلي والدول، لمفكر بالتعميد.. هل
نحن مطالبون بتسمية وثيقة فوق المشاهد
على الاستماع والفيلم التسجيلي محلاً هل
بمرض في السهرة فيلم تسجيلي ؟ وشكراً .

مفكر ثابت :

هذا السؤال غير متعلق بالفيلم التسجيلي
ولكنه متعلق بمسألة التجديد في السينما
المصرية والسينما الحرة بشكل عام .

سمير فريد :

المسألة مسألة لاختيار الموضوع الذي
سومر في السهرة.. إذا كانت سيرة فيلم
تسجيلي عن الضباط الباقين على قيد الحياة
من حرب ٦٧، سجدت في الشوارع في ذلك
الوقت كانت خالية وذلك لأن الضباط
الباقين بدوا ويموتون شهيداً بها فمشاهد
لأنه حشر تلك الفترة وألمها باقية إلى الآن
وهي الأرض المسجلة التي تتفاوض فيها
لمعرفة ما حدث في تلك الفترة، فسمع
شهادات من أقلى حقيقيين، شهادات
غير مزورة، لئلا عاينوا فسمع وجهات
نظرهم من يوم معين في ساعة واحدة .

يوجد فيلم تسجيلي عمل عن الحرب
يدعى «ساعات العذالة» فمثلاً ضريت
مدونة «دوسن» في ألبانيا بعد انتصار هتلر؟
القول الألمانية هزمت وتوقفت العرب، فإذا
بالقوات الأمريكية تلك المدينة دكا حتى
سويت بالأرض.. بهذا المخرج يسوق لماذا
ضريت «دوسن» فبالطوار والفيلم
الاستراتيجي وشخصاً أمريكياً وعمل فيها
منشوراً كأنه تشاهد حلقة أمسية،
فالموضوعات وطريقة معالجتها هي الأفكار
التي تعرض في السهرة .

مفكر ثابت :

أشكر الأستاذ سمير لأنه تكلم في بواقعة
وقت في مصر وهي عرض فيلم تسجيلي
عزماً تبارياً في سينما رمسيس ثم سينما
أردوين.. كان فلوماً عن الحرب العالمية

أصبحت في السوق . الأفلام للتصويرية
المرئية تعرض في التلفزيونات بأرخص
الأسعار وإلى محطة تلفزيون عربية تعتقد
أنها تتنازل بعرضها فيلمًا تصويريًا حتى
للتلفزيون المصري وبنحو ١٧٥ مليون دولار
من الإعانات ، ويروض أفلام معهد السينما
ويصنف أن المعهد يشكركه على ذلك فمثلا
يدفع عشرة آلاف جنيه ويطلب عرضين فويلًا
للمصريين في التلفزيون ، لذلك يجب على
المصريين والمصريين أن يمتنعوا عن العرض
والبئع بأسعار رخيصة .

وإلا فربما توجد شركات إنتاج ولكنها ليست
كبيرة ، فكل المشروعات تصلح للتعليم
للتصويري ، لذلك يجب أن نلحظ إلى
المشروعات التي لم تقدم ونحاول طرحها
مثل كل التاريخ المسامر والمحدث ، فهل أنا
غير محتاج إلى معرفة شيء عن حرب
اليوم ؟ فالشباب الحديث يرى حرب اليمن
شيئًا سمينًا وجزء آخر برامًا شيئًا خطأ ،
لذلك عندما يصل فيلم تصويري مدته ساعة
سبكون فيلمًا شيئًا ومفردًا جدا .

لكن كيف ستطرح هذه الأفلام ؟ والأفلام
كما يقول الأستاذ بندير ليست لها عقيدته
لأبد أن تصبح جزءًا من السوق وجزءًا من
السينما حتى تزدهر .

مفكر ثابتي :

بداية تذكرت شيئًا بمناسبة الأستاذ
فضائي وثلاث سمير وهي الدورية في

النظرة للتعليم للتصويري وكيفية اللحظة لتطور
المخرج وأستاذ على المثال الخاص
بهاثولي في سبيل كسر هذه المسألة ،
فحين مقدمون على مشروع وكنت أحدث
فيه أس مع الأستاذ سمير كلام ، ففكر هذه
المسألة ، لأبد من عرضة تصويريا . وقد
تحدثت إلى عشرة مخرجين منهم خوري
وبشارة لكي يمدوا فيلمًا للمعرض التجارى
ولكنه تصويري تحت مسمى «مصر في عين
التصويريون» كل فرد منهم سيعمل عشر
دقائق كيفما يرى الموضوع .. كيف ينظر
فصر ليا كانت وجهة نظره ، وكلهم رجوا .

وقد يكون بعض الزملاء قد شغلهم أهمية
وهذه حقيقة لا تترك بها ، فمثلا خوري
بشارة سيخرج لي فيلمًا في المركز فلا
أستطيع أن أصليه أكثر من ٥٠٠ جنيه أو
١٠٠٠ جنيه ولكنه في فيلم روائي سيأخذ
٥٠٠٠٠٠ جنيه فهو شخص وراءه مطالب
كذلك فأودع عهد الصود ولكنها تجربة كسر
هذه المسألة وهي أن الفيلم للتصويري كأنه الآن
من الفيلم الروائي .

الفتلة للثانية ؛ وهي خطيرة مما يكره
بندير تقبل حضورى كان أسمى خطاب من
إحدى الفتوات الفضائية العربية ، بدون نكر
الأسماء تزيد أن تأخذ كل ثواب السينما
للتصويرية في مصر ، فطما عرفت في بداية
عملى بمركز السينما قدرت ثمن الأفلام
بمائتي مليون جنيه مصري ، وفى الخطاب
طلبت لثلاثة للفضائية الأفلام ويسمى ٧٠٠

دولار للساعة وهذا رقم زهيد جدا والشيء
المرحون أن هذا هو التقدير للمري ، فعملي
ذلك أنه سيأخذ ٤ أفلام ب ٢٠٠٠ دولار إلى
أن الفيلم ب ٥٠٠ دولار .. فى السينما الروائية
نوعان من الربيع بيع وقطبي ، وهو أن يحدد
المنتج البالغ لأذى يريده بعض الخطر عن
عرض الفيلم في أي مكان ، ويوجد بيع
بالنسبة ، فمثلا إذا بعده لثلاثة فضائية فعملي
ذلك أننى لا أستطيع أن أوجهه لأي قناة
فضائية أخرى وهذا هو الربيع القطبي ، هذه
النظرة من أخطر ما يكون ، فمثلا مخرج
أعاني كان حادى وأخذ وافق لعمل فيلم
سبوقه هو .. لأخذ الحقيقة ب ١٠٠٠ دولار
وكان يحضر في ذلك الوقت المخرج وألفت
الموهبي وكان حزينا جدا لأنه ثمن رخيص ،
وقال لو أنى إنتاج خاص بى به بهذا السعر
لاعرض وجها فضيحة فالأرونى طلبها
بهذا السعر لكن النظرة العربية مخففة ضامه
وهي بداية تدخل للمشروع وبعده ، فالقويم
يوجد ثروات تلفزيونية فضائية كثيرة جدا
ولكن الحديث في هذا الموضوع يمزجنى
جدا .. وفى البداية أشكركم جميعا على هذا
الانصات وأريد أن يندى لأنى تعارفت كما
لو أنى أدير الجلسة في حين أن الأستاذ بندير
هو الذى يديرها . ■

نص اللدوة المتعددة حول فضائيا الفيلم
للتصويري ، بالجمع اللغائى بأى طبع ، فى
العام ١٩٩٤ بمشاركة اللغتين مذكور ثابت
وسمير أريد .



ليلي مراد

الاستعارة والرمز واللغة

بمعنى ما، وبالوصول إلى هذه النقطة المهمة التي ينبغي أن نؤكد عليها - وهي أن الاستعارة هي عملية إجلال حيث يحمل الطرف المقارن شعاع الضوء، The ray of light محل الطرف الذي قرره به، التلم، .

ويصطف الطرفان جنباً إلى جنب في حالة الاستعارات الـسيمائية (المشد والقطوع)، وتصبح ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحاً تقريباً، ويقتضي المشد حشداً والقطوع قطعاً، فارتباط الطرفين معاً يعمل على جعل «الوثبة الـرمزية، A symbolic Leap من إحداهما إلى الآخر أمراً ميسوراً، بحيث يمكن اكتساب قيمة المقارنة على المستوى الدلالي الخاص (أي أن المشاهد موهوب بين فكرة القطوع عند مشاهدته للمشد) ومن الممكن أيضاً اكتساب قيمة استعارية (في حالة استجابته للمشد كما لو كان قطعاً) من الأغنام).

ويواصل المؤلف حديثه عن علاقة التناظر أو المقارنة في الحالة الأولى، وعن العلاقة الضمنية في الحالة الثانية (وذلك في الصفحات ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣)، إلا أن هناك تجاريراً رمزياً A symbolic juxtaposition في كلتا الحالتين وليس هناك استعارة، بينما المظنون الذين تداولوا الاستعارة هنا قد استخدموا هذه الكلمة بالمعنى الاستعاري التام (انظر ص ٢٥).

وبالطريقة نفسها تعد صيغة المقارنة المصححة - أي المقارنة باعتبارها إجراءً ضرورياً (كما لا تخلط بالأثر الدلالي للنام للمقارنة) - أمراً مستحصداً في السيمياء (ص ٢٤).

فالقول السيمائي يقتصر إلى أداة التشبيه «ك»، أو «Like» - كلمة مثل ومرادفاتها تعالج مسألة التشابيه بين الألفاظ في سياق الخطاب أمراً ممكناً ومن ثم فهي تشكل من تقادى السرفف الذي تتجاور فيه الألفاظ على نحو غير مترابط، وبالتالي تصبح من مستوى دلالي واحد مع سائر الألفاظ الأخرى، فنعلمنا نقرأ في قصة ما بأن الجليد

يخندلوان جان ميترى مشكلة الاستعارة والرمز في السيمياء في ثلاثة مواضع من المجلد الثاني لمؤلفه المصنم جماليات وسيكولوجيا السيمياء (في الصفحات 26-24، 383-381، 448-446) وفي ضوء معالجته لهذه المشكلة يطرح إلى قضية اللغة في السيمياء باعتبارها من أهم القضايا السيمائية وأكثرها شوباً على الإطلاق (ص 390 - 381، 446 - 436).

لقطة «الاستعارة، Metaphor تسمية غير جائزة بالمره، وذلك لانفتقارها إلى صفتين رئيسيتين: فوجه الشبه بين طرفي الاستعارة - أي التضمر المشترك أوجد المقارنة في محور الاستعارة - ليس واضحاً بصورة كافية، فنحن نقول مثلاً «شعاع الضوء، Apencil of light»، ولا نقول إنه «شعاع رفيع، مثل للشعاع، "light as a pencil"»، فما يستحق أن يندرج في مبحث الاستعارات السيمائية هو مطول أو ظهور طرفي الاستعارة معاً في تسلسل شريط الصورة بغية إجلال وجه الشبه بينهما بما لا يدع مجالاً للتدخل أو الالتباس (وهذا

يساظم، بالضرورة، إنراكا بصرياً للمعنى بحيث لا يجه وجه الشبه، هنا، صنفياً)، ويجوز دليل على ذلك؛ الأصغارة الشهيرة التي استهل بها المخرج المعروف شارلي شابلن فيلمه «الأزمنة الحديثة»، حيث يمرض لنا لقطة تقطيع من الأغنام تلوها صورة لحشد غفوف من الناس وهم يهبطون مهولين سلام محطة مترو الأنفاق؛ يتضح لنا من هذا المثال أن الحصر المشترك هنا - أي فكرة «التقطع، Gregariousness» وقد جاءت لتصر عن سلوك الناس الممثل لسلوك الأغنام - لم يكن متطابقاً تماماً من حيث التفاصيل الدقيقة، ومع هذا فقد عرض بطريقة واضحة تماماً، أما فكرة «الناحية، Thinness فقد تم نقلها من التلم a pencil إلى الضوء بطريقة ما بحيث إذا وصلت إلى الطرف الثاني فإن الطرف الأول يصبح غائباً

جماليات وسيكولوجيا السيمياء عند جان ميترى

كريستيان ميتر

ترجمة: نبيل عبدالمالك

جماليات السينما

دلائلًا ليوحي بالتشابه، فالتعبيرات الملائمة أكثر لتحديد هذه العمليات، فيما أرى، هي «التجاور المصاحب لقيمة مقارنة»، و«التجاور المصاحب لقيمة استعارية، على التوالي، وفقًا لمستواهما الدلالي، فالتشابه يؤدي إلى تطوير المقارنة أو الاستعارة أكثر، (فالعشيد يشبه للقطيع أو للحشد قطع)، وقد يكون من المناسب، أكثر، اختصار ذلك على النحو التالي «التجاور المقارن، أو «التجاور الاستعاري» (أو بطريقة أخرى: «التوازي المقارن، أو «التوازي الاستعاري» بالإضافة إلى التباين الذي مازال قائمًا بين التجاورات الإشارية والتجاورات اللا-إشارية» المشبه به سواء كان إشاريًا أو لا إشاريًا (مادام أن الشيء المشبه يكون إشاريًا دومًا بواسطة التعريف).

من ناحية أخرى، يتبع النظام الدلالي للتدليل لأربعة نظم اصطلاحية: «التجاور الإشاري المقارن، و«التجاور الإشاري الاستعاري، و«التجاور اللا-إشاري المقارن، و«التجاور اللا-إشاري الاستعاري، وهذا التخطيط الاسمي قابل للتطوير إذا استدعى الأمر ذلك، وكانت هناك عناصر إضافية ترتبط بالموضوع، ارتباطًا وثيقًا (مثال ذلك، ظهور الطرفين في صورة واحدة أو ظهورهما في صورتين قد يؤدي إلى ظهور طرف ثالث في داخل النظام أو اللصق ومن ثم يصبح نسفًا ذا ثمانية أطراف)، والعنوان العام لكل هذه المقارنات التي تسمى بالتماثلات أو التشابهات بسوط للغاية ويدهى «تجاورات التشابه».

ويسرى ميسرى أن «الاستعارات السينمائية، تتصاير - في درجة التصديق - مع زمرة التضمينات اللغوية، أي أن المادة الإضافية للدلالة لتفرض نفسها على الدلال الحقيقي والعرفي لمكة الفيلم، فالضمينات أو الدلالات «المضمرة» في الفيلم تنجم عن الروابط الصحيحة بين العناصر المختلفة للفيلم (من 22 - 39% 21) وسواء كانت هذه العناصر مضمرة أو ضامرة في

لتقارب معانيها الشديدة، فمصاحب للظواهر بزعين صامًا إلى تكريس كلمة «الاستعارة، لزمنة التجاورات الرمزية لما تتضمنه. هذه التجاورات من إيهادات استعارية أو مقارنة، وقد تم تهويب هذه الاستعارات - كثيرًا - في تصنيف مزوج يدرج بدوره تحت مسوعات عديدة محاولة للتمييز للحالات التي ينسب فيها كل من المشبه والمشبه به إلى الحدث (كتشابه عنصرى الدراما) ومحاولة ثانية لتمييز الحالات التي ينتمي فيها المشبه فحصب إلى الحدث، بينما يبقى المشبه به للمقارنة فحصب (تقطع الأغنام في فيلم «الأزمة المحيطة» مثلاً)، وتستخدم - في بعض الأحيان - كلمة «الاستعارة الإشارية، الحالة الأولى، بينما تستخدم كلمة «الاستعارة اللا-إشارية، أو «الاستعارة الخارجة عن النطاق الإشاري» للحالة الثانية.

والفظة الأساسية في تحليلات حسان ميسرى تتلخص في أنه لا يمكن اعتبار أى من الأمرين على أنه استعارة (مادام كلاهما، أعني الشيء والشيء المشبه به، يكون حاضراً برفقة الآخر عبر تسفل الفيلم)، وبذلك لا يمكن اعتبارهما مقارنة (لما يطوى عليه كلاهما من تشابه ضمني لا يتماثل مع أية علامة عرقية)، وإنما ينظر إليهما بوصفهما تجاورًا تركيبياً - syn- tagmatic juxtaposition - يستلزم أنثرا

كان «ملا عبادة بوضاه» فإن كلمة «ملا» هنا تعمل كإشارة للتبنيه القارئ بأن الجليلد والعبادة وتمرکزان على مصغريات مختلفة، وأن الحديث المباشر diegesis يشير إلى الجليلد وليس العبادة هكذا فإن أحد الطرفين يكون ملحوظًا بوصفه بوصفه حديثًا - غير مباشرًا - في حين أن الطرف الآخر ينفلت من أداة التشبيه «ملا» ويبقى حديثًا مباشرًا، ولكن في السينما تكون كل الصور من مستوى واحد - ولا يمكنه ذلك إلا من خلال تطوير شاشة ثلاثية Triple screen فحصب.

ويواصل ميسرى حديثه ساخرًا، عبر طرائف أخرى، محارًا تخصيص إيكانيكية لتعدد مقارنات سينمائية مسيحية دلاليًا إلى أنه من الممكن - مثلاً - جعل الشاشة المركزية أو الوسطى مكانًا لأدوات التشبيه بينما يتم تخصيص الشاشتين الجانبيتين Lateral Screen للمقارنة: قد يكون هذا أسوأ! آخر تحقيق مسألة المشاطرة في الخطاب، إلا أن هذا الأمر غير جائز في السينما «الطوبوية» (وفي حقبة الأمر: أن المقارنة التي أشرنا إليها سلفًا من فيلم «الأزمة المحيطة» يمكن استجوابها فحصب عن طريق فاعلية منطق الحكاية التي تساعد مشاهد الفيلم بل تسدده القدرة على وضع قطع الأغنام على مستوى المقارنة العامة حيث إن البقية الباقية من الفيلم لا تعرض صورًا أخرى عن الأغنام، وإنما تحرص لنا صورا عديدة عن الحياة المحيطة).

وبالتالي، ينبغي التخلي عن استخدام المقارنات في الأفلام السينمائية طالما أن سمة الموضوع في السينما فحصبها تمامًا عن الإسراف في استخدام هذه المقارنات وإخفاقات ميسرى إيمزنتشين فيما يتعلق بذلك - معروفة تمامًا - وعلى وجه الخصوص في فيلمه «أكتوير» الحائق بالمقارنات التي تبتعد كل البعد عن البساطة.

تبرز قيمة التحليلات التي يسوقها حسان ميسرى عند مضاهاتها بالمصطلحات المستخدمة في المؤلفات السينمائية، ونظراً

مجموعة من الصور المختلفة (كالتركيبة) أو كانت هذه العناصر تصورية أو ظاهرة في اللغة، ذاتها ولكن على نحو تماثلي بحيث تعقب إحداها الأخرى (في حركة الكلام)، أو كانت أخيراً في اللغة نفسها وفي وقت واحد (وهذا ما يطلق عليه، للتركيبة بالكلام)، كما يرى ميترى - الذى يمد هذا إرنشتمونياً أكثر من إرنشتمون نفسه - أن السيلما هي، على الأقل، فن تركيبى تام - وربما لا تكون فن السونيتاج (من 399,447)، فما يعرضه للفيلم من ممان رمزية بالإضافة إلى معانيها المتوقعة هو عبارة عن مجموعة من المتجاوزات (ومن ثم، فإن جان ميترى يعود إلى فكرته الرئيسية المتعلقة «بمنطق التضمن، الذى يسمى إلى تطويره في المجلد الأول)، فالعناصر التى يتمثل ظهورها معاً قد تكتسب سوياً إلى تسلسل للصور، والتضمن للفيلم أو السينمائي يمكنه كذلك أن يقدم رابطة بين عنصرى الصورة والصوار (من 97) أو الموسيقى (من 121)، أو بين المتحضر للموسيقى والصوار، أو بين المتحضر للصورة، أو بين أحد عناصر الفيلم والتخاطب للفيلم عامة (من 26) .. إلخ، فكل أنواع التركيب فى السينما ممكنة، لكل حق الاشتراك فى خاصية وجود مقومات للتماس بالمعنى الذى أشار إليه ياكوبسون Jakobson، مادام الطرفان يتفان معاً، وصورة دائمة، فى داخل الفيلم.

تصق أفكار جان ميترى مع انطباعاتى فيما يتعلق بالتقابل الشديد بين غزارة العلاقات التركيبية التى يملحها للفيلم⁽¹⁾، وندرة علاقاته الإحلائية Paradigmatic، وينسق ميترى إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن محور الإحلال متفقد تماماً (وسوف نعود، فيما بعد، إلى هذه النقطة).

إن التضمنيات السينمائية على مستوى الإحياء كثيراً ما تكتم بخاصية رمزية (من 26 - 444، 443)، وما أقصده بهذا ذلك العنصر الإشارى، الذى يحتفظ بمعناه

شاذلى شايد

الواقعى ومع هذا يزداد ثراؤه بواسطة القيم المتناقضة التى لا تنبعث من ذاته وإنما من داخل التفاعل السياقى فالمؤلف يوافق على قبول لفظة «الرمز» لكى يحدد ويحايين بها ظاهرة «تكتيف المعنى» التى يتصف بها الدال التصريحي Denotation لكى يكون، أى للرمز، استبدالاً وليس محتارناً مع ما يرمز إليه (من 381-380)، فى فيلم M، لفريق لانتج، نشاهد هجوماً قاسياً تعرضت له فتاة صغيرة وبعد ذلك نرى بالوبا علقاً بأسلاك التليفزيون، وقد كانت الطفلة متعلقة بهذا البالون، وهو هنا جاء ليرمز إلى الموت العنيف للصحية، ومع هذا فإن ذلك المعنى الإضافى لم يكن اعتباطياً arbitrary لأن الطفلة كانت تلعب بهذا البالون - وليس شيئاً آخر يلتفت إلى «أية رابطة طبيعية بمعاناة الطفلة» الذى تم اختياره بدقة بالغة ليكون رمزاً لهذه المعاناة، وبالتالى فالرمز هنا لم يكن مجرد دلالة تصريحية فى الفيلم، بل كان (رمزاً) ذا دلالة تعلىية (فالدائمية بهذا المستوى قد أضفيت بواسطة السمائل الأيقونية أو السمعية)، وكان، الرمز، أيضاً دلالة إيحائية (من 445)، والفريق الترحيد هو أن ذلك التحليل أو الدافع على المستوى التصريحي بعد تحليل باطنياً، أما التحليل على المستوى الإيحائى أو السمعى فتمد تحليل ظاهرياً أو خارجياً واستخدام ميترى لكلمة باطنى يجهى بعد استخدام إيريك بويستن لهذه الكلمة، ويؤكد جان ميترى عدد استعماله لكلمة ظاهرياً أو خارجياً ليس المعنى نفسه الذى كان يقصده بويستن، فى المثال السابق الذكر للفيلم M، تكتشف أن القيمة الرمزية لصورة البالون قد بدت غير واضحة لأولئك الذين لم يتمكنوا من متابعة الفيلم منذ بدايته.

من الواضح أن «الرمز» قد ورد كمصطلح فى هذا المقام بمعناه الواسع، وقد وضعه ويفسره المؤلف بصورة تامة، فهو ملائم تماماً لتحديد ومعالجة أكبر عدد ممكن من الدلالات الإيحائية والضمنية للفيلم، ولذا فهناك اتفاق عام على أن مفهوم «الرمز»

جماليات السينمولوجيا السينما

وبالمعنى هناك أسلام عديدة تنطوي على رموز مستحضرة من الخارج (اجتماعية ونفسية... إلخ) يتم دمجها بدرجات متفاوتة في الدجاج داخل سلسلة إشارية مستحثة، ولكنها تكون رموزاً مؤلفة - Filmed sym-bols وليست رموزاً فيلمية - Filmic sym-bols (من ص 25) وهذا يتعارض مع ماهية الرمز السينمائي، وربما نتذكر بصدد هذه النقطة ما قد أورده رولف آرنهايم في نهاية تحليله الذي يتفق تماماً مع مونتري في أن الرمز للفيلم لا يبرز الاسم^(٣)، فأرنهايم يتعامل مع الرمز بمصطلح «الصق» فهو يقصره على الرمز المشفر، لذا فإن تشعب الخلافات بينهما (أي بين مونتري وآرنهايم) إنما يرجع إلى طبيعة الأعراف اللغوية.

يتوجه مونتري من منظور مغاير - إلى حد ما - لمعالجة بعض الأفكار المتعلقة «بلغة السينما» التي قد طورها في السجل الأول (في ص 134-47)، ويبدأ أن تفنيد الافتراض الموجه ضد دعائه أطروخته، وقد سعت «دينا دريفوس» إلى تطوير هذه الأطروحة بصورة تفصيلية^(٤)، وتذهب «دينا دريفوس» إلى أن اللغة المنطوقة تعمل على تبرير اللغة عامة لأنها تتصحب في خلق علامات خالصة - أي الموضوعات التي تعد علامات فعلية وكذلك الموجدات التي تكف عن كونها موجدات لكي تصبح مجرد علامات؛ فمعاني الإنسان الصوتي (أو مواصفات الإنتاج التصويري) تعد واضحة تماماً للمعنى أو للقول، والسمع (أو البصر) يتصرب إلى تلك المعاني دون أن يفتت إلى مايتها التسمية (أو البصرية)؛ ويذهب إلى المعنى الذي تتلجه على نحو مباشر، ولكن صورة الفيلم تختلف، بهذا الصدد، عن العلامة اللغوية، فصورة الفيلم يصعب تجاهلها من حيث هي صورة، فالمعنى الخاص بها (أعلى ما شله الصورة) لا يطمس نفسه لصالح معنى آخر، بوصفه قيمة استدلالية أو اتصالية، وتصل ديّنا دريفوس على دعم هذه الفرضية بملاحظة مبدئية ليست بغير أساس؛ فالصوت اللغوي يحد

ومن الواضح أن للرمز معاني أخرى مقبولة، فعدد من الرموز الرياضية اعطائية مثلها مثل كثير من «شفرات التصوير أو الحفر» وتعرف هذه الشفرات تحت مسمى أعم وأشمل هو «التخوين الرزمي»، فهناك اتفاق عام لدى جماعة للبحث السينمولوجي على الابتعاد عن وجود الواقع، رغم أن اللقاء مونتري لكلمة «الرمز» قد بدا ملائماً في إذ إنه يتفق مع الاستخدامات المتبعة لهذه الكلمة في البحث في «التفويّات» خاصة في مضمار الفن (بما في ذلك السينما) دون أن تتعارض بالفعل مع مهنة الاستخدامات الأخرى لها في الأبحاث السينمولوجية بصفة عامة.

ويتذهب جان مونتري أيضاً - وهو بصدد توضيحه للرمز - إلى أن رمزية الفيلم السينمائي لا تؤلف نمّاً رمزياً متكاملًا (ص 25، 444)، فالرمز السينمائي يظهر في كل فيلم، ولا يظهر بفصل أي وجود سابق أو أي اتفاق رمزي ثابت، فالنظام الرزمي هو عبارة عن مجموعة من الرموز الشفوية أو الصغرة، بينما الرمز في السينما يكون حراً تماماً ولذا يصح على الأسألة (ووفقاً لمونتري) ونحن لا نوافقه هو ومن معه في هذه النقطة - لا يميز أبداً بين الإبداع والشفرة المطلقة) فالرمز - فيما يرى مونتري - يكون ضمنيًا في الفيلم بوصفه نتاجاً لاتحاد عناصره المركبة، وليس مفروضاً عليه من الخارج (ص 134)

يشمل على فكرة من الممكن إدراكها بوضوح تام في الدلالة الإيجابية السينمائية؛ فالرمز يستخدم متى يكون المدلول Signified دائماً تمثيلياً للدال Signifier بل أيضاً متسامياً عليه أو متجاوزاً له في الوقت ذاته؛ فالصليب - على سبيل المثال - يحد رمزاً للمسيحية، لأن المسيح قد مات فوقه (وأعني بالتشليل هنا الصليب)، ولكن هناك في المسيحية كثير من المعاني ما يفوق ما في الصليب (أفصد للتصامى أو التجاوز، فالتهجيز التعليلي - في حقيقة الأمر - هو الذي يميز المعاني الإضافية المحددة، خصوصاً في الفيلم السينمائي، والمعاني بهذا المعنى تصبح معاني رمزية خالصة، فضلاً عن أن العلامة sign، بوضوحها قابلاً للرمز، قد جرى التعرف على تفصيلاتها للدلالات الاعتبارية - اللاتعليلية، والرمز في السينما وفي غيرها، قد يأتي في بعض الأحيان ليرد في وظيفته بوصفه علامة (قارن مونتري في ص 443)، ففي فيلم M، نجد أن اصطدام والتصادق البائون بأسلاك للتوجيهات ولت نظرنا إلى أن الهجوم على الضحية قد تم (كما يظفر في لفرسنا مشهد الصليب إحساناً بأننا في داخل للكتابة).

إن الرمز في حد ذاته يبقى على الدوام في حالة من التمايز اللحام عن العلامة الاعتبارية An arbitrary sign، وذلك نتيجة لأن الدال - باعتباره متلاً جزئياً - غالباً ما يجهى محملاً بشيء ما من واقع الخبرة المعاشة وبشيء من رد الفعل الإنساني لمدلول الحدث، بينما الألفاظ مثل «الغصاب» و«ضحية صفيرة» ليست مثل الغصاب أو الضحية الصغيرة في السينما بأية حال من الأحوال، فالبائون في فيلم M، يحصل بالفصل بعضاً من العنومة وبعضاً من الاستفادة وبعضاً من إثارة الشفقة والحدن، وهذا لم يكن ممكناً - بالطبع - بدون إحداث رابطة مع مصير الطفلة، فالسينما ذات طبيعة تعبيرية مزججة؛ بوصفها من ناحية فناً واقعياً (ذا دلالات تصويرية)، وبوصفها من ناحية أخرى فناً بسيطاً تماماً (ورثاً لدلالات إيجابية)^(٥).

الطباع (أو تجويزاً بالمعنى الخالص، فهو لا يشمل بذاته) (أعلى خوارج العبارة الاصطلاحية) على استعواز إلى معنى ماء، أما الصورة فهي على المعنى من ذلك تماماً إذ تعد تجويزية، وتتمحور في داخلها. وقيل صدور أي فعل من أفعال اللغة - على دلالة تفصيلية لا يمكن أن تتلافى أبداً في ثانيا الزخم التراكمي للمعاني التي تتولد من الخطاب السينمائي، ولعل هذا هو السبب في أن الصورة - حتى إن كانت مزودة بمعنى إضافي - تكون رمزاً ولا تكون علامة على الإطلاق لدرجة أن ديناً دريفوس ومعها جان ميترى يقولان الشيء نفسه بوضوح، وأن روح الاختلاف بينهما نشأ من حقيقة أن ديناً دريفوس ترفض، لسبب ماء، أن تعتبر السينما لغة، في حين ينهض ميترى، مستعزاً بالسبب نفسه، إلى أن السينما لغة، وأنها تخطف كلفاً عن اللغة اللفظية (ص 446)، ولكنها لغة في النهاية، ماثلت أنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية توصيل المعنى (ص 446) ويحلى جان ميترى بملاحظة تستند إلى تبرير لديه (ص 443) مفادها أنه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغي أن تشبه اللغة اللفظية، وتتمخلص من ذلك أن لغة الفيلم لا تختلف عن اللغة اللفظية فهي - بالتالي - ليست لغة، فالفيلم له رموزه الخاصة به وليس علامات، إلا أن سيميولوجيا الفيلم تعمل على تحويل تلك الرموز لعمل بوصفها علامات (ص 443).

ويذهب ميترى - في موضع آخر - إلى أن الدلالة الإيحائية هي ببساطة إطار للدلالة التصريحية (ص 381) - فالرموز اللفظية ينبغي أن تظهر «بصورة طبيعية»، وأن تعطي المشاهد انطباعاً بأنها محفورة في قلب المادة الإشارية نفسها وليست تركيباً استدلانياً يقصد مخرج الفيلم بحيث يكون إدراكها في ذاتها أمراً ممكناً وعلى نحو مباشر، ففكرة الدلالة الإيحائية تتساوى مع حيث الأهمية مع وجهة نظر السيميولوجيا التكنولوجية إلى حد بعيد، وأن لغة الدلالة الإيحائية، طبقاً لما سبق،^(٥) تعتبر لغة

حيث يتأسس الدال عن طريق المجموع الكلي مادة الدلالة التصريحية، أعلى كلاً من الدال والمندول، وبالتالي، يمكن القول - بصورة مبسطة - بأن أية حادثة فيلمية عن العالم المشار إليه (أي المندول التابع للدال) تكون حاضرة بالفعل لدى المشاهد، فضلاً عن حضورها بعدة أساليب محددة، فالمشاهد يضع في حوزته كليهما بوصفهما يؤسسان الدال الإيحائي، فالثاني يستعوز على معناه الرمزي، على التوالي، باعتبار مندوله، وذلك من مقطع فنيي محتمل (أو من قيمته التعبيرية على وجه الدقة)^(٦).

مثال لذلك: عندما يرغب أحد المخرجين في تقديم حدثين متزامنين في مادة الفيلم الإشارية، وبالمثل في دال إشاري تصريحي متوازٍ يمكنه - إذن - أن يختار بين (١) مونتاج متوازي Parallel montage (الصحت «أ» - الصحت «ب» ثم الصحت «ب» (إلخ).

(ب) الأسلوب الاعيادي للمونتاج الذي يقوم بتقديم الممثلين الواحدين تلو الآخر دون تتابع (بحيث يكون الحدث أو الفعل الثاني فيه مسبوفاً بحيلة معينة، مثال ذلك: عنوان داخلي يتخلل فترتين... لرمز، وعصر من الحرار ثم استنتاج يستدل عليه من خلال بعض التفاصيل لصورة... إلخ).

فالانطباع النهائي الذي يتولد عند المشاهد لن يكون هو نفسه في العالمين الصفريين، وأن المعنى المحصور للزمان المتدالي بين الحدثين سيكون أقوى من حالة المونتاج المتوازي، على الرغم من أن المندول في التصريح يكون مفهوماً في الحالتين كليهما بطريقة صحيحة، ولكن أسلوب التصريح لن يكون هو نفسه، وسوف يتحول الإيحاء بالتالي هو الآخر.

والسينما على الإجمال قادرة على الإيحاء دون حاجة إلى أشخاص متخصصين في الإيحاء بذلك، حيث إن السينما لغة - وعلى الدوام - في نظامها الأساس الذي يستند إليه من يقومون بتلك الإيحاء، أي أن الاختوار من بين طرق عديدة لبناء التصريح، وبالعكس، وهذا لأن التصريح في

الفيلم يؤسس - أو بالأحرى - يؤسس ذاته (كامونتاج وتروتيب الموضوعات... إلخ) ولا يمكن ردماً إلى أية وظيفة أيقية للتمثيل الأيقوني، ولأن الفيلم ليس تصويراً فوتوغرافياً السينمائي - إذن - فآدرة على خلق الدلالات الإيحائية دون عون من سائر الدلالات الأخرى في ربطها مع بعضها بعضاً^(٧).

ورد هذا أمثال في كتاب «السينما والمجتمع» لبييل نيكول، كاليفورنيا ص ٦٨

الهوامش:

(1) christian Metz, Le Cinéma:

Langue ou langage?

(Translated in Film Language, oxford university press, 1974).

(2) Cf christian Metz, Le Cinéma Langue ou Langage? (op cit).

(3) Film als Kunst, pp219,220 (Berlin, Rowahlt verlag, 1932.

(4) Mercure de France June 1962, and Diogène, July - september 1961 ('cinema et langage').

(5) Cf The whole last part ('connotations and metalanguages') of Prologomena To a theory of language, 1953, Indiana university publications in Anthropology and Linguistics Originally Published in Danish, 1943).

(6) I have in mind here the distinction between the represented and the expressed as made by Mikel Dufrenne in numerous passages of his phénoménologie de L'Expérience esthétique (paris, puf, 1953).

(7) For a re-examination of the problems of connotation, see. la Connotation de nouveau, in - Essais, Vol 11, pp 163-172.

[Screen editors]



مدى سلطان

ق نقد النقد:

حين ترسخت فى الأذنان الأسمية الاجتماعية للسينما، لما النقد السينمائى، بصورة متساوية معها، على الرغم من حدوث عدد قليل من الهزات، بتحول كبير المساحة المصمومة له، فى الصحافة، الإنذاعة أو للتلفزة، بذلك خلقه وسائل خاصة للغاية، لأشكال الاستهلاك الملم، من غير التحدث عن جمهور مزعوم من الناحية التقنية، مصوره موضوع بين أبدي - من جهتي الصحة أو التسلية - أفراد متحمسين بعالم السينما، على نحو ما.

وإذا برسم أفق آخر، بصورة متقطعة، خلف تلك الوحدة أي نقد النقد؛ ذلك النشاط له أبعاده المتصلة فى النقد السينمائى وأقران مرحليه Message المختلفة فى وضعيته خلف أسوانه.

فى أكثر من مجال، أشار النقد الوصفي Metacritique إلى انشطار أداته، عندما لم يكتب بأختلافها، وفى ظروف أخرى، أكثر تسامحاً، أجرى استكتاباً للمعايير، وهو مفاد بص (حب السينما)، مع اهتمامه بالفرقة بين من مع، Btaient pour، وبين من عصبه، Etaient Contre، ولم يحس، بالتاكيد، الواقفين فى جانب وسطى^(١)، هؤلاء «المع، والضد» لا ينتمون إلى السينما، على اعتبار كونها «سينما»، بل لأنها «سينما جيدة».

تعد فكرة النقد الوصفي واحدة دليماً، أما النقد السينمائى، فهو نشاط ثانوى، أو بعضى أدنى نشاط مستقر، على الأقل فى جل الحالات.

حتى النقد، أنفسهم، تبادلوا بينهم، إنهم غير مطمئنين عن إصدار للثرات اليومية أو الأسبوعية التي تستوعق لتدابيرهم، إنه نطق système جهنمى، يرتكز على ساعات وأيام محددة، لا يسبب أبداً حالات انعكاسية، ملائمة، على الإنتاجات المعينة بأنكها موضع النقد، فهم (النقاد) يوجهون «وسائل الإعلام، استدلاليًا: هنا لانتهاج - Non sense يتوضع خارج الأحداث اليومية التي تتركه، ولذا يجب على النقد ترتيب الموضوعات الملائمة لدعمه. أقر الأمر،

الإنتاج السينمائي حسب ذاك النموذج، مستوول عنه.

بلا أدنى شك، نتابع حديثنا، ما دام نطق الإحالة Système De Renvoi معارفاً وبذا يشير النشاط النقدي الانتباه، إذ سمع بمناذاة الاستعارة Métaphore العربية، عبر الاستعانة بمفردات المتشعرات: الاستراتيجية، التكنيك، الترجسية (الإدارية).

يرجع المتغير الاستراتيجي إلى المجال الجمالي، لأنه يقدم أنماطاً ثقافية، فرض وجود «النتائج الثقافية، لهذا يجب على السينما أن تتجه صوب - من خلال التناج المتخفق - أهداف محددة تشكل صبغة سياسية أو أخلاقية، وتوجب - بالإضافة إلى ما سبق - عن عدد من أنساق البنية، لا تعرف منها إن كانت أصولاً أو فروعاً .. على النقد أن يكشف الأفلام التي توجب من هذا للترقب، وكذا يشير إليه، ويدافع عنه: دوجون جديد، يمشى بمصباحه، باحثاً عن فيلم، وليس عن إنسان.

وإذاً المتغير التكنيكي من المتحمسين، المتفذين، والمعلقة الوسيطية، بين المخرجين والتقنيين.. والنقد، بتأثيره، يسحق المعرفة، والسينما، كما العالم فى مجمله - تعرفها، بصورة طيبة - فن خاضع للارتفاع، قبل جرىه (خلط أو صدم أطلاع بالنسبة للنقد) يستطوع إيقاف أو تعطيل جهود سرات الاجتهاد، أما المتغير الإداري، فيهم - نقد - بأدوات حمل المنتج، الرجل الذي يفكر فى مصير مشاريعه ودورة أعماله .. هذا، بالرغم من أننا لا نتحدث حوله كثيراً، بمعنى تأييدات جمعة، وإن كانت مترددة أحياناً.

على سبيل المثال، لمواجهة الأزمة، من الصعب إيجاد مبادير مشتركة، لكن «الخطوط» بسطت تزامنها، وإذا كانت الاستراتيجية ضمن الحرب، فإنها خاضعة إلى الترجسية والتكنيك، وإن تضمن شيئاً آخر سوى نتيجة لما يجب فعله ليلوغ هدف محدد، وأحداثاً لما يجب فعله.

يتصل المتغير الأول فى مقارعة الجأرجين عنه، حال توافر شيء جوهري، ودعى السوق، وحماسيتها يطلب عملاً جماعياً... يعين شريحة، وتطلع خبراء

النقد السينمائي أربعة تعقيلات

أوسكار سيزال تراشير سا ترجمة: أحمد عثمان

النقد السينمائي

والدلالات، بوضع تلك الظاهرة، دون سواها، في مستوى ما أسميناه المضمّن... وإذا باعدنا، من أجله، بين نقد «جيد» وبين نقد «سيئ»، ولم على حساب التساؤل الموجه لمذلوله العام، عند قراءة مضامينه. أولا وقبل أي شيء آخر - بدقة، مع عدم الاكتراث للعلاقة القائمة بينه وبين النقاد، وكذلك بين ما هو معروض كموضوع Object .

ولذا، بسبب هذه الصلاصة النقدية الوحيدة، نذكر (أو على الأقل نحدد) على النقد السينمائي كونه موضوعاً نوعياً Object Specifique، عن كونه خطاباً اجتماعياً، ومساحة دالية، خاضعة لدواع إنتاجية محدودة، مؤلفة من عمليات استدلالية، لها دور اجتماعي محتمل، مع اعترافنا بعجزنا (المساحة الدالية)، بشكل لها تعقيدات حاضرة، تشمل في إنتاج طرق مختلفة لتقريب النقد السينمائي إلى الذئبية العامة، وأمدان الممارسة المتطورة.

٢ - الأفلام : من الإنتاج إلى الاستهلاك

كي نتج الأفلام يجب أن تستهلك، في معنى آخر، دون دوران النقد، السينما غير موجودة، هذا النقد يحدد مدى تعقيباتنا، التي لا تمثل أبداً مرجعية، تشير إلى السينما المبدعة من طرائق اجتماعية جديدة، بل هي حاجة الجمهور (بواسطة الدول)، أو تجدها ملقاء في محض هويات سياسية أو اجتماعية، تولب أصواتاً إنتاجية مبدعة (إسهامات تضالوية، استهلاكية Expropriation، وخلقها) فهي الأفلام، التي أثبتت وجودها كموضوع لخدمات عامة، بلها الأخريات، الأفلام الأخرى، فويت، ضام، في عهد السلع، لأنها تضافتها، وأيضاً هذه الأفلام، دوماً، محاطة بقولتين السوق، من جهتي الإنتاج والدورة التسويقية.

وجود الأفلام على اعتبار أن الأسواق ممكنة لا يتم فقط بسبب توافر إنتاج موضوعي، خصوصي، (فيلم جديد ذو منات النسخ)، لكن، أيضاً، توافر الإنتاج المتميز (شروط مختلفة : أفلام موضوعية تنتمي إلى الشريحة نفسها على الرغم من أنها بلا هوية) داخل ظروف صناعة السينما نفسها،

تلك خطابات Discourses أنشدها، منذ زمن، حتى إلى وقتنا الحاضر، خطابات صارت معروفة لدى الجميع، عبارة على كونها - من الممكن - مكررة، غير محصورة، من خلال قراءة عدد من النصوص (انفتحت آراء اللغويين، في هذا الصدد، على الأقل) بتعديل بعض العناصر/ التواريخ: احتقار مخزاييد، تلف فكاهية، أو انحراف دال على سمة الاطلاع، لكن هذا، كآلياتها، الظاهرة أو الكلامية، يحاول بمسألة التهرب أو طرح سلسلة من التحويلات، الأصوات الناقدة، إذا رغبت في ذلك، لأجل تفكيك طبيعة/ بنية النقد السينمائي، من واقع موقعه، بالنسبة إلى الصناعة، ووعائها: للسياسة الثقافية، و«السياسي» بصر المعنى.

لا نذكر أبداً، في ذلك المجال، أن أسئلته - هذه - كانت مطروحة سلفاً، إلا أن ما نرثه يمتثل في صيغة نسق صياغة هذه الأسئلة، التي تفرغ منها الأوامر.

إذا تأملنا النقد السينمائي، عبر السياسة الثقافية، فإنه يشبه إنساناً (ما) له تأثير هامشي على الجمهور، نأمله دون اجتياز التحليل الكمي حتى تستوجب النتيجة الختامية له، وإذا قلنا إنه مرتبط بالتاريخ والصراع الطبقي، فإننا ندعه بلا تحديد لهاويته، كونه مدرجاً في حضن التشكيل الاجتماعي الذي أنشده، وإذا أضربنا إليه على أنه أيديولوجية - متحولة، - نتعجبها (الأيديولوجية) وحدة محدودة الأفكار

الاستراتيجية إلى الحكم، وتشير شراغهم الكيفية إلى أن ألفن لاحد له، وفي صميمه للسياسات اللوجستية والتكتيكية يظنون لمن يهتم بالأهداف العظيمة، أن الموضوعات Objects (ما يمكنه من أدوات) الدالة تتكهن من بولغها.

«بعداً» يقول خبراء الاستراتيجية: إن فضل الكيفية المقدسة، حافظة للفن، وكذلك موضوعاتنا، أما خبراء التكتيك فلا يعرفون موضوعهم: أم هذا القرب من خبراء اللوجستية، مالكي مفاتيح الخزائن، أم بالقرب من الآخرين، حاملي مفاتيح التدقيق والكيفية.

على وجه الدقة - قبل القطيعة، راح الجميع يتعلمون ناحية الدولة «القانون» اعتماداً! ألم تكن موجودة من قبل؟، وفقدنا، كان النقد، يراقب مسلماً، ويظهر حلاً تافرياً: من هذا القول، لجميع النقاد، الدولة، خبراء الاستراتيجية، خبراء التكتيك، وخبراء اللوجستية في وحدة صريته، يتكرونها في الجمهور: إذا كان هذا الجمهور قد توزع، بطريقة عادلة، لأجل متابعة أفلام يروق إليها خبراء الاستراتيجية، وأفلام يذكر خبراء التكتيك مثلها بذوراً إنتاجية جديدة، ومستقبلية، فإن التسق سوف ولدى وظيئله حصاً، وفي حال عدم حدوث ما سبق، نهد أن أحداً ما يكون مسئولاً عنه، ولذا من الصعب التحدث عن الجمهور بصورة سلبية، إنه مرئف محقق، خاصة أن كان - هذا المرئف - معطاً، وهذا الأمر ليس مقبولاً في يومنا الحالي.

المسؤولية، دون شك، مقاة على عاتق النقد... حينئذ، العالم، كله، مختلف ناحية، البعض طلب منه سلوكاً تريوياً - تعليمياً، والبعض الآخر طلب منه سلوكاً تيسجياً (سادجياً Simpliste)، أما القلة القليلة المتبقية - فقد طلبت منه التساهل Tolerance، كان كل فرد يبحث عن كبح فناء له، متأسين الاختلاف، والاختلاف في جوهره يسمح بالفرق عليه.

ما سبق، لاشي، يعد جديداً، بأدله، يستطيع النقد أن يكون جذاً Absoute، أو متغياً إلى «ممتلكات الشر Inventaire Du Mal»، التي ألجبت الرأسمالية.

للجيرة التقديرية بالحق، أن يقدم البائع «زيشونه» أو «قطعة من الجبن» للمستهلك، فتشكل أمامه حجة قاطعة.

تمش التطور الصناعي هذه الإمكانية المقنعة، ووضعه بدلاً منها عقداً مكتوباً، موجهاً للعالم «المعرف» Presentatif... كل من حبة الزيتون أو قطعة الجبن، ليسنا «مقتنيتيه»، ولا مرتبطتين بإجراءات الشراء، بل متلنان تحولاً إلى حافظ بصرى، صورة الإنتاج أو تطبيقاته، مما بدلت الإحساس الذرقى Sensation Gustative، وقد حلت الفواض الموضحة على البطاقة السلعية محل خطاب البائع Discourse Du Vendeur، بعد أن نشغل عالم الدعاية بسد الفراغات المتعلقة بالبعد.

على البوتيرة نفسها، المساكن النباعة نتيجة الدعاية الصحافية المركزة تلجأ حتماً إلى وسائل «معرفة»، دليلها يعارض، إلى حد ما، الرسوم المبطلة، ويوضح (بالأدنى سلطة منها علينا) الفواض البارزة فيما تعرضه، مقدمة إياه إلى جمهور المستهلكين.

لم تسهرب السينما من هذا العالم «المعرف»، بل على العكس تماماً، راحت تدفعه إلى حافة الغيظ.

الإعلام عامة، والصحافة الخاصة، والإناسة، والتلفاز، وملصقات الشوارع خاصة، تشكل، في مجموعها، عالماً «معرفاً»، رحباً، تميزه العلاقة القائمة بين الإنتاج والاستهلاك... والسليما، من تلك الوجهة، بعيدة بصورة جذرية عن التجربة المباشرة (تفترض عملية الدخول إلى المسالة للمعنة واجباً استهلاكياً)، وهي، دائماً، ترضى في أن تكون وسيطاً إنتاجياً، في العملية الإنتاجية، بمعنى أوضح.

بمعبير آخر، الفيلم - النص - Film Texte (ما يتابعه في سالة السينما) عليه أن يحمل سلطة من التمثيلات الاجتماعية Representations Sociales، أما الأفلام Non filmiques التي تصل اختلافاتها مع الأفلام السينمائية، فتصنع نتائجاً أخرى للعالم الفيلمي Univers Filmique.



رولان بارت



لقطات من فيلم «اعتراقات زوج» ١٩٦٤ إخراج فلين عبد الرباب

بصفتها حلقة إنتاجية Cycle Productif مبنية على الإنتاج الاستهلاك المتمايز (يجب تقبل، مذك، هذه الفكرة المتميزة، على الرغم من أننا نعرف أنها تتعلق بفكرة محلية indigène، بفكرة المستهلكين والمتجنين، الذين تطابقت رؤيتهم في القمل المنتج والمستهلك بالنسبة لمستوى الأفلام المعنوية: أويسترن western والكروميدية (الهزلية)، الذين دلفا إلى الأمام قوة التمييز Differentiation، للتفضيل (وللعرض كعمل متميز)، بالاستعانة بقواعد تقنية جامدة، غير مرنة.

ذلك الإنتاج المتمايز يصف السينما، ليس السينما فقط، ولكن ثلة الأسواق الدالة sig-nifiante أيضاً: الفن، الإعلام، المصرفة Mode، وكذا الذي يفسق بينها وبين الإنتاجات الأخرى، على الأقل ضمن الحدود المألوفة.

من الضروري، بل يجب أن تكون حلقة الإنتاج/التوزيع/الاستهلاك مضمومة، بطريقة أو بأخرى، بهذه الخاصية.. مسيحية هي بسملة خاصية السوق تلك، في عالم السلع: التفاح أو سيارات السباق.. إنهما، هما الاثنان، خاضعان لقانون السوق نفسه، إلا أنهما لا يخلقان ظواهر مختلفة بشأن العلاقة الأبدية بين كل من المنتجين والمستهلكين.

وفي الخصيص الاجتماعي، نجد أن السلمتين - كتنبيهما - لاغنى عنهما، وعدد الحصول عليهما تقام إجراءات شراء، معاملات تطرق على عقد بين المروض والمستهلك.. هذا العقد يرتكز، بدوره، على زمن ومكان كل سوق.

سيارة السباق تعرض في مكان ما، حسب وضعها المعين في مرتبة طبقية اجتماعية متميزة، بواسطة تخصيص تقى معبر عن تجارب ومحاولات دقيقة، تخصيص مكثف للمصدرين Non - In-fants، تصدى السيارة للتفاح المروض في المحال، وتقاسمه، والتفاح في مختار تجارب واختيارات المستهلكين، خاصيتهما ظاهرة، وواضحة بصورة مباشرة أو مستتلفة من مظهرهما: حجمهما، لونهما، شكلهما.. أحياناً، (٢) وليس دائماً، تصح السوق القديمة

النقد السينمائي

على العكس بالنسبة لبعض التجار الآخرين، السيمما المدموجة بعلامة المصنع، لا تكتسب سوى انك الجواهرى، أما بالنسبة للسيمما، فمهما هو الحال لدى عدد آخر من المشاهدين، فإن من يضع علامة الجودة تلك ليس المنتج وإنما الناقد.

بالإشارة إلى خاصية الخطاب النقدي كفاتح للشهية *Aperitif*، تعد محاربتنا لفهم السيمما غير كافية.. يمثل هذه الاستعارة تفصيل، في الواقع، الرغبة اللامعية بذاتها، بين قراتح الشهية وبين الوجبات قليلة الأهمية، حتى إن تقابها في الظهور، لا يوجد بينهما سوى علاقة حسية آنية.. يدرج الفيلم اللافيلمى هذه المسافة في اعتباره، ومع ذلك يتخطاها، وإذا اهتم (أو أخرج إلى الضل) بالرغبة في تحليلها من جديد، فإنها تتلاشى، فيما بعد.. بالاختصار، إنه (الفيلم اللافيلمى) ممدد.. يقدم ملصق بسيط للجمهور قبلما يتميز برحلة نصه : فيلم : « رايح البحر، لروبير بروسون، يمرض صورة غارس قروسى *Medieval* في سقطة مبهمة، وهو، على الرغم من ذلك، لم يشر إلى ما قدمه نفسه في فيلم « الرجل ذو الصندس الذهبى»، هذا، هيسمن بولز، في يده مدس ذهبي كبير، إلى جانيه سيدنان، وإلى يمينهم رجل يمشى وضعا حركيا من حركات لعبة الكاراتيه، وأحد ما في مواجهته، وأيضاً.. لنسى ثلاث أو أربع صور إضافية .

ما سبق، بعيد عن الشطائر المصلمة *Amuse - gueule* رجبات الزيتون!

في أول الأمر، وجود تلك الجزئية.. فيلم «من» *DB*، تقدم اسم المخرج، وثانياً نفيه في جانب الملصق، بالنسبة للنقد التيسيمى. هاتان اصطلاحان مرجعزان، إلا أنهما ثلاثان تعين تخطيطيين، وإيسا لغويين، قد يستحرجان على مستوى الخطاب النقدي، وعلى إثباتات مبرهنة، يتناف إيهما كزلهما مؤلفين ومكونين من التحليل الاجتماعي، كل واحدة منهما، تستحضر وتستكشف، في التفرقة/ التمييز الاجتماعي، وتصف، في أول الأمر، الإنتاج، *oeuvre* (الذاتى) الاستهلاكى بلا حجل، وتلس من يتابعها

الوجود النوعى / الكيفى، المائع، المسمى الفيلم اللافيلمى، يأخذ صورة وعالته.. والملصق يوزع خواصه مع الدعاية العامة، سواء كان في الشارع أو منشوراً في الصحف، ويظهر له «باريسكوب» *Pariscope* (أو نظاره) من دليل المشاهدين عارضا مناطق *zone* للتدخل مع دليل الأسواق الأخرى، حيث إن إرسال الإذاعة والتلفاز لا يخفى، أبداً، النوع/ النمط المتطوري.

في العالم، هذا العالم يتكون من مواد دالة، واضحة، منقسمة إلى جزء أو كل حسب اختلاف اللغات *Languages*، لا تخفى داخل قاعدة *Base* مكثفة : في واحدة، تقوم بتحليل حالات التماسك (انتماء إلى نوع، جنس، كسئل جذرية *Groupes Thém-* *atiques*، أساليب *styles*)، وفي الأخرى تعال حالات التماسك، التي تميز قبلها من آخر.

على الفيلم اللافيلمى أن يرسل «رؤية آنية»، خاصة بدرجة التمسك (بالفعل، قد تكون واقعية أو خيالية قليلة الأهمية) التي تمتدعي إشباع الرغبة، لكن بالقدرة ذاته يشير إلى تعدد الملصق *Gratifications*، موضوعاً الموضوع كمفرد واضح، خارجاً عن هيكل الفرايط، متحدداً في وحدانيته.

لذلك، استشهد بالهايك الاجتماعي، المنظمة للسام السينمائي، والمصممة بخراصة الفريدة عن القانون ذاته، المكفل للفيلم عدوانه.

يجد الانتماء النوعى، الجذرى والجسمى، وكذلك نوع الأسلوب، صوتيهما المصنوعين، إذا كانا مشبعين، في حين لا يضب بالنسبة للأمكنة، الملصق واللحوم.

كل مادة من عالم الفيلم اللافيلمى تحاول بطريقتها الخاصة عرض ذلك العالم المصنف *Universe Classificateur* مصنفاته تلك ومورثاتها تجد مكاناً في المصلمة الاستدلالية، بواسطة عدد من العلاقات الخاصة.. مثلاً، فيلم لـ «بوتويل» *Bunuel* أو آخر من أفلام «الويسرن» يؤمنا في حاجة إلى ملصقات تقدمهما، للإشارة إلى التماثلما للفرى، من

لحسية الجنس.. هاتنا نجد ميزة المجلات المصورة.. مما يساعد على إحلال الأسلوب والصورة المخطوط محل الوصف .

من خلال هذه الجزئية يتصل النقد: يطبق لمبادئ العلمية في عالم الاحتكاك بين ثنائية الإنتاج/ الاستهلاك، وفي مواجهة الانتشار المراسى *Institutionnelle*، ولهذا السبب أيمناً، لم يرتبط أو يندمج، عبر علاقات تبهية، بفئة السطرات وتعقبات الصصف والمجلات : تصطب بصيت «موضوعى، أو «تجهيز صادق».

يرتبط التوافق *Consensus* بفرعية أن الدعاوى التجارية للإنتاج ترتبط، عبر علاقة نفعية، بالإنتاج ذاته، وبناء عليه، عرض الفواص الظاهرة من هذا الشكل، يصيب، وبغده، المظهر الإيجابي، أما الدعوى النقدية على العكس شاماً، تصبح رأياً توفيقياً من جهة التمية.

يعرف المتحرجون التوافق جيداً، الذي يحترم ويوافق على «الصيت» المقدم على صفحات المجلات المصورة، والذي يعرض كذلك.. شرات أو تمقبات كاملة، مع ذكر الأصل أو للترقيم، ولذلك يقال لنا : «لست لقتال بما سبق، العالم بأكله ولم يفسد قولى، هذا ما يقولته، أما هو.. للنقد.. فإنه عز» .

لك النظروية المختلفة للمتجربين والنقاد هي أساس خطابيهما، ومن الممكن أن تكون ملصق سلفها الكبيرة أو الصغيرة نفسه.

بنظرة مثقلى الأبراج العاجية، وثانجًا، تعرض ماهية رديئة مغذية nouricière، حيث يختبئ المبدع، المكتوب اسمه بالحرف صغيرة للغاية، على الجانب الأيمن، أسفل المصنق.

من رغب فى الاختيار، يجب أن يجتاز متائر التمثيل المتتالية، منذ الاحتشام الدال على ملكية المصنق حتى الجوهر، والتفوق، اللذين أساثرا بالخطاب للفتدى... أحيانًا، وفى الغالب، عليه احتمال عدم الوضوح (الذى يميل قدر من التردد)، «يصنف هذا للتداج ممن أى جلس»، «الدرجة صفر من الكتابة»، توجد فى الخطوط الجمالى، إذ تُرب الأقال صوريًا وأسماء اللقداد أفتقيا، يصاحبهما تنقية الصحيفة أو المجلة التى يمتون إليها، يمرضان على قرأة مقارنة أو ترفيقية، أما ترفيع الخبراء وأسم المبلوعة فيمكنان التمرصع سريعًا بالنسبة للمهمتين (حكمة التخطيط تراعى التشكيلات الاجتماعية للتطبيقات)... فى هذا التخطيط، كل شيء مغرض، ويتطابق تمامًا مع تدفق «الأخبار»، أو الهوية؛ أو Entité التى ينتمى إليها: مكان مسطر.

٤ - ممارسة نقد الموضوع

كما نقول، النقد السيمالى يخلق خطابًا، لكنه بدون شك، خطاب مابارالى- Meta- discourse مفرد، يتكون من نشاطين اجتماعيين واسعين، للتخصيص والتأويل، «المخلص، عبارة عن استعادة موجزة للنقاط الأكثر أهمية، من ناحية المبالغة، فى الخطاب، كى يتم للتأويل فى اتجاه أكثر رحابة: اجتياز لغة معينة إلى أخرى، تلك اللغة الأخيرة تضمنى لغة كما الكتابة المرموزة؛ اجتياز موضوعات دالة إلى موضوعات أخرى... استعمالها فى النقد السيمالى لا يمزجها عن بعضهما بعضًا، لكنهما يخفضان إلى: الكتابة المرموزة فى المخلص.

يجزى للتخلص على عدد من الموضوعات الدالة، الأصل ليس نصًا مكتوبًا ملأه بحال المخلص الإبارى- Ad ministrif أو العلمى، لكنه نص مستدوع يحوى أدوات لغوية وصورة، ومقطوعات

موسيقية وصاخبة، هذا هو لكل الذى يشكل - بدوره - المضى.

يستدعى المخلص، فى قوة، الاستعمال الاجتماعى الجارى: الممثل فى حكي أحداث الفيلم، فى اللقد المنشور بصفت هذه الأيام، يتحول «حكي الفيلم، إلى «ما يتحق به»، بصورة مقتضية، وإذا رغبنا فى مخابه من ناحية للتشابه Analogie، فإنه ينشتر إلى شكلين متميزين للمخلص، أى يتحول من «مخلص إعلامى/ دعائى» إلى «مخلص دال».

الأول، يتمل فى التأويل الموجز، الأمين للنص أو الوثيقة التى تطابقها، أما الثانى، فيتمل فيما يلى: «من له وظيفة التوقيع أو إبراز التهمة الأساسية أو التيمات المهمة فى النص»، وحين يتعلق الأمر بفيلم ماء، يمد «حكي الفيلم، تشويلا روليا Seduction Narrative، فى حال النقد السيمالى... والنهاية غير المتوقعة أن تكون مفصلة، على العكس تمامًا تصبح قوية، «نهاية غير متوقعة لا تقدم كشف حساب، ولاتدل أيضًا على غرابة الفيلم...» على حد قولنا.

يعد «حكي الفيلم، أو «ما يتحق به» فى الخطاب النقدي مكانًا للاختلافات، يمتصل مع كون آخر: «ما صنعت...» تلك الجزئية الأخيرة، تمثل فضاء لتعيين التكيف/ اللوعية، حيث تجرى داخله المقارنت، فى مجال التقييم.

الكشف عن الأفلام مبل على حول محاور عديدة، متغيرة مع مرور الزمن... من قبل، إلى الآن، هنا أو هناك، تتجدد الأفلام فى الظلال والبهرات (الأسورات)، هذا الكشف يخطو، فى آخر الأمر، للوصول إلى اكتشاف النتيجة، وذلك التخطيط، كما نعرف، يجب أن يكون مركزًا، من ناحية الوجهة والمضى، تلك الجزئية الملتجة من اللقد، لن توجد دون نتيجة، إنها ضر من خلال عطف الوصف الصادق، كذلك تعمل على وصفها، «التلخيص»، و «الكشف عن، يمتصلان، فى النهاية، مع كون ثالث ذى خاصية مستتجة، هدفه الرد على «ماذا؟»، الفيلم والإجابة عن هذه الـ «ماذا؟»، تفتح مجال التقييم، والصحية.

إذا كان المكونان الأولان يرتكزان على استبعاد التأويل اللانهاى، فإن المكون الأخير يرتكز على فرضية المطل Effet: «أنه طرفى، و «يشير للذن»، و «أنه يجهلنا» تتمثل فى مقاعدنا، والنص الفيلمي محمول لوظيفة: يمتص، يدعو إلى التفكير، يربع، على هيئة إنتاج حركى أو حسى، بمعنى أنه «خادم لشيء ما»، وإذا برز التشغيل أو إزاحة التعبئة لبعض الوسارس المحافظة، وذلك إثبات آخر للوظيفة.

تعرضنا فى إيجاز للخطاب النقدي بوجه عام، وقد خصصنا له أسلوبًا ينوبًا مناسبًا، وإذا نحن على يقين بمقدورنا على القول دائمًا إن ما قلناه خطأ، فهذا ما نطمح إليه، وأخير يجب توضيح عدد من الأباطول - In validations :

١) لايتم القطاب للفتدى داخل الدورة التجارية (فى أجال أخرى يتوافق مع الدورة الاقتصادية).

٢) للاتوافق لنظامه التمثيلى (لأجل هذه النقطة، نمتحن بنظرية التمثل).

٣) النموذج ذو المكونات الثلاثة الذى عرضناه سلفا ليس نموذجًا عامًا، بالإضافة إلى أنه غير متماسك (إنذاك يجب الاستعانة بنظرية القطاب - Theorie Du Dis- course).

٤) ما أسيداه «الكشف عن» غير مرتبط بأشكال ثقافية حاضرة خارجة عن الخطاب النقدي، (لذا يجب الاستعانة بنموذج ثقافى حركى).

إذا توفر ما سبق، سوف نقدم خطوة فى إبراز الموضوع الهامسى من الخطاب النقدي السيمالى ■

هوامش:

1) A jame, Pierre : "les Critiques du Cinema", Flammarion, 1967.

2) Pierre fresnault - deruelle
ذلك الوضع ذكره : بيرفريزلو - ديروى

3) Traversa, Oscar: Memoire de diplome, p.H.E.



حسن الإمام

١- العلاقة بين اللقطات: **ق**اطع

تقدم للصوص الفيلم، على حد قول الناقد كريستيان ميتز، درجات مختلفة من الأهمية المحسوسة، إلى درجة اعتبار اللقطة الواحدة نصاً، لكن اللقطة المنفردة لا يمكن أن نعتبرها نصاً فiolياً، إذ إنها لا تمثل، في حد ذاتها، سوى مقطع نصي سبق وجوده في النشاط السينمائي للفلاح، مع أنها غير معروضة، أبداً، من خلال خواص سينمائية واضحة. يجب أن يبنى النص الفيلمي من خلال توضيح العلاقة الكيفية بين اللقطات، هينذلك، تعدد اللقطة نصاً، وكذلك نوع الوحدة، كى يخلق النص الفيلمي، وإذا تحدثنا عن الأنساق الفيلمية أو اللغة السينمائية، نجد عدداً من الشفرات السينمائية للظاهرة، تتراعى عمالة التركيب بين العناصر.

كما هو الحال تماماً مع رومانس جاكسون في دراسته حول اللغة الشفاهية، عندما أعطى حرية متزايدة لتركيب الوحدة اللغوية، من الظاهرة إلى الجملة Phrase.

اللقطة هي، بالتاكيد، الوحدة السينمائية الدنيا، لكن درجة تقسيم العالم (كالنص) بواسطة الموضوع، تعدد نصاً. اللقطة هي الوحدة عندما تكون أطول قليلاً من الجملة، للوحدة اللغوية العليا. إذا انتقنا على ما سبق، لن نجد أية قيود على تركيب اللقطات (حال وجود هذه القيود، لن يتكون النص السينمائي) وبالتالي، هل يصح القول بعدم وجود الأنساق الفيلمية أو اللغة السينمائية؟

مع ذلك، توجد لمصنوع فيلمية لاتعد ولا تسمى، أعفها مبنى على تركيب اللقطات، إلا أن العلاقات بين اللقطات شبه المختلفة، تعذر إمكانية الفراض وجود الشفرات ولكي نفهم خاصية النص الفيلمي، يجب - بداية - تركيب هذه العلاقات، دين تطبيق أية أعمية على الشفرات، ولدراسة هذا النوع، نطلق من فيلم إلى آخر، استناداً إلى أفكار كريستيان ميتز، التي عرضها عدد تحليله لأفلام عدة، بالأخص للسماسة أو الالسماسة، وإذلك يجب، بادئ ذي بدء، فهم خاصية الأنساق الفيلمية النصية، ثم فهم

خاصية الأنساق الفيلمية، لكننا الآن، نرغب في تحديد الطريق العكسي لتوضيح المشكلة: نتحدث حول خاصية اللقطة الأساسية، اللقطة مقطع: نتيجة تقسيم العالم بواسطة الوسط السينمائي. بدأً عليه، لتواجد علاقة قطع بين اللقطات، ويتداخل وتضيق علاقة القطع، يمكن أن تصاف كل لقطة على خاصيتها كمقطع، وقيمتها المتميزة لتتجه وإذا كانت هناك علاقة تراصل، نفقد اللقطة خاصيتها الأساسية، ولا يمكن أن نراها نتيجة لتقسيم العالم... في هذه الحالة لن نجد سوى إنتاج أولى وجزلى للعالم الموضوعى.

من يقدم الوحدة unite إلى اللقطة (كوحدة)، ربما هو التأثير الموضوع الذى يقسم العالم، هذا التأثير لن يتجلى، بصورة مباشرة، في الصورة السينمائية، وكذا إنتاجه يظهر بصورة مستترة، مثلاً، فى أحد أفلام جريفت، تتجلى لقطة من تركيبها مع لقطة أخرى، على أنها إحدى وجهات النظر للخطلة تجاه العرض، وفى اللقطة نفسها، أضحت وجهة النظر تلك وحدة بذاتها. على وجه المصوم، أضحت الصورة السينمائية وحدة سياقية حينما حددت علاقة القطع بواسطة التركيب بين لقطة وأخرى.. هينذلك، يدل تركيب اللقطات على تلاشى التواصل بين العالم (مسيورة) وحدة للقطات) وبين تشكيل الخراطيم الحديد (مركبات الركبات)، بمعنى أن التلاشى والتشكيل، وكذا تركيب اللقطات، هي نهج جنلى، فى آن واحد.

٢- التركيب: تحديد اللقطات

دون شك، لاحظ إيريشيان، والمرة الأولى، الخاصية الجدلية في تركيب اللقطات، وفقاً له، تنتج لقطتان متضادتان - بالتاكيد - فكرة جديدة، وكذلك تنشأ علاقة صراع (متضاربة) بينها، هذه العلاقة تناظر العلاقة القائمة بين الموضوع وقيوضه، ويسبب هذا الصراع بتلاشى معنى اللقطتين، ويخلص فى معنى جديد أفضل من السابق (التركيب).. باللمية لإيريشيان (فى عصر ما، على أقل تقدير) يبدق المونتاچ جدلياً: تلاشى المعنى (معنى أولى، معنى

الأنساق نتائج أم

نصوص

كيجي أسانوما

ترجمة: أ.ع

الإنشائي تجاذبات الم نصوص

نوعى حماس جديد، فتعمل للقطعة على أنها جمع «دالة».. إذا توافر ذلك، تكون للقطعة شكلية، وبالتالي تتعامل حرية التركيب.. في هذه الحالة، لتواجد، بالصيغة لبعض المنظرين الراقعين تحت تأثير إينشتاين، عدد من الشفرات السينمائية الجلية.

القطعة، بطبيعتها، ثنائية الموضوع الكوفي، وإذا هل من الممكن أن تصبح وحدة شكلية جلية؟ إينشتاين نفسه يتطرق إلى هذه المسألة، لكن نظريته في توافيق الصراع (التناقض) لم تكن ممكنة، في اعتقادنا، دون تركيز ما سبق، على الرغم من أن القطعة لا يمكن أن تصبح وحدة شكلية، من الواضح أن القطعة غير ضرورية للمعالجة مع اللقطات الأخرى، إذا تابعا القطعة، من مظهرها المسمى، لن نرى سوى مركب الفرواس أو العناصر المتدوعة.. ها، خاصية القطعة للصيغة ليست خاصية نقية تطابق العناصر اللغوية، وإنما هي الخاصية المسمية للموضوع المسمى أو الموضوع المسمى المكلف في خاصية صية.

ننقد إينشتاين هذه النظرية التوافقية، إذ كتب فيما بعد أن القطعة لا تطابق مع الأحرف (الأبجدية) وإنما مع الكتابة الهيروغليفية. يدل، ما سبق، على أنه لم يفكر في كون القطعة وحدة شكلية، بل إنها وحدة دالة، تصيدية ومكثفة في خاصية صية، وإذا نتساءل: هل أصبحت للقطعة وحدة دالة دنيا؟ على افتراض أنها وحدة دالة، ما هي القاعدة التي تصدر العلاقة بين ذلك والمطلوب؟ لا يمكن افتراض تواجد هذه القاعدة في العالم الراجي، لأن القطعة، في هذه الحالة، لن تكون سوى إعادة إنتاج العلاقات الراقمية، وكذلك لن تكون وحدة سينمائية جلية.. قبل كل شيء، للقطعة كما الوحدة، الأست هي نتيجة تلاشي معنى الشلالات المساء إنتاجها؟ وأيضاً، من الصعب افتراض القاعدة الثانية للقطعة لأنه، في هذه الحالة، يجب أن تكون القطعة وحدة أو علامة بطبيعتها (أو بغايتها) ولا تستطيع أن تكون موضوع التصيد أو التلاشي، لم الرنتاج هنا؟ لأن الإنتاج يتواجد، إذ ذلك، في العالم المبني عن تركيب اللقطات؛

ملمما هو الحال مع التقطع يتم فهم القطعة، والقطعة الإينشتاينية، فهي بالتركيب مع نقطة أخرى، لتبني ثانية عالمًا سوف تكلمني إليه.. في هذا المعنى، لأصل جزءًا من العالم، بل الوحدة التي تخلق العالم.

القطعة المنفردة، غير المرتبطة مع لقطات أخرى، ليست سوى ثنائية المعنى (الإنتاج الميكانيكي للموضوع)، وهذه للتأني لتتج بدورها الانتماء إلى عالم هذا الموضوع بالصيغة المدرسية السوفيقية، زمن القطعة، عادة قصور للغاية، وبناء عليه من الصعب إدراكه خاصية العالم الذي تكلمني إليه (أو الذي ينتج الموضوع) القطعة، صمغ ما كتب كولوشوف، إذن، حول فسر زمن للقطعة ويسألونها، على المكس، للقطعة (أو بالأحرى الصورة) عند لومبير ظهرت، في وضوح، كأنها جزء من العالم، غير أن الاختلافات بينها لا تعد كافية، ولكنها كافية فقط.. للقطعة ليست مادية لطبيعة ولكنها تصيدية، على حد قول إينشتاين، لتجربة تمارضا مع اللقطات الأخرى.

نتيجة هذا لتعارض، لا تنتمي للقطعة إلى العالم الحالي، وفي الوقت نفسه، تمنحى توحيدية تجاه أي عالم، وكذلك تنقد مايفتها الدالة المحددة، لدخل إطار الوحدة، حينذاك، تمنحى خالية من أي معنى، بمعنى أنها حوت إلى صورة نقية وحساسة، ومن خلال تركيب اللقطات للتوحيدية، وبشكل جمع

إنتاجي من خلال الصورة السينمائية، أي له مطبان) و.. في الوقت نفسه.. إنتاج معنى جديد، إذ ذلك، هل تتشابه قواعد تركيب اللقطات مع قواعد المونتاج؟ هنا، يجب.. بإيجاز- اختبار نظرية المونتاج.

من قبل، أشارت إليها التجربة المعروفة لثيف كولوشوف، نقطة لوجه رجل، ربما تكون مؤلفة من لقطات مختلفة، وفي توضيح، في كل حالة، تمبيرات مختلفة. الخلاصة: مقطع فولي (قطعة) لا يملك، في حد ذاته، معنى جلياً مسجداً لدى إينشتاين، بعد ذلك حداث اللقطات. ذات مرة، كتب كولوشوف: إن القطعة يجب أن تولد وظيفها كما العلامة، وحروف الأبجدية، على حين غرة، لعرض (أو بالأحرى لتلج) هذه القطعة وجه الرجل، وفي هذا المعنى (هذا المعنى فقط) لجد أن لها معنى محدداً للغاية، وهذا سوف يحدث أيضاً إن تم تركيب القطعة مع لقطات أخرى.

بالنسبة لجريث (أو بمعنى أكثر دقة، في المرحلة الجريثية من تاريخ السينما الناطقة)، تصور للقطعة وجهة نظر تمثيلية للموضوع (أو العالم) علاوة على أن تركيب اللقطات يتوافق عبر قاعدة التمثل: للقطعة (A) مسورة بواسطة فسيحة للتفسير الاستمراري لوجه الفطر، وإذا لا يمكن أن تركيب سوى مع القطعة (B) الصورة عبر فترة استمرارية أخرى، والموضوع الملتصق من الصورة يجب، بطبيعه، أن يندمى إلى مكان مسجدة من العالم الذي يمثل موضوع التمثل، وأليس هناك أية مشكلة سوى انتماء هذا للموضوع إلى عوالم أخرى.

على المكس، بالنسبة لكولوشوف أو المدرسة السوفيقية عامة، القطعة (A) يمكن تركيبها مع اللقطات المتعارضة (D) (C) (B) ... وفي الحالات كلها، هناك معنى مؤكد (أو مقطع لعالم محدد) يمكن إخراجها، أما الأمر فيخلف، في هذه الحالة، حيث لايد الانتماء إلى عالم محدد الوقت الأساسى للقطعة (أو الموضوع المنتج عبر القطعة) في هذا المعنى، القطعة مادية.

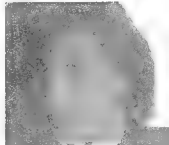
تعد القطعة الجريثية جزءاً من عالم الإنتاج، وإذا كانت هذه الجزئية محددة،

العالم (المسرحي) بقدر ما يمكن القول، بالرغم من كل شيء، وجود علاقة قطع، لكنها ليست حصيلة عملية التقطيع الفني والتريكي، وبواسطة الوسيلة السيمائية، إنها تمكننا لبنية العالم المسرحي. بوضوح أكثر، لفهم الفن الفيلمي، ليست نصوصاً فيلمية، هذه النوعية من الأفلام تعد إعادة إنتاج (أو ثانوية) النصوص المسرحية.

يجب عدم الخلط بين النصوص الفيلمية وإعادة إنتاج النصوص الواقعية في الوسط السينمائي، حيث يمثل تلاشي توافيق العالم، حيث تم تقطيع اللقطات فنياً، الطرف الأساسي لوحدة اللقطات الجديدة، وفي الوقت نفسه، للطرف الأساسي لتريكي اللقطات، هذا الطرف سلبى، من المؤكد أنه يمثل فنيًا على تريكي اللقطات، ومن يريد صنع نص فني لا يستطيع الخروج من هذا الإطار. لتقيد، ليس القول بإمكانية رؤية هذا الإطار. لتقيد، مثلما حدث مع قاعدة التريكي، لكن حقاً، إذا رجعت هذه القاعدة، فإن هذا الإطار. لتقيد موجود.

٤ - نتائج ونصوص:

بما أن اللقطة وحدة نصية، وفي الوقت نفسه نص كمقطع من العالم (مثل النص)، والعلاقة بين اللقطات علاقة تناصية، تعد العلاقة التناصية علاقة بين اللقطات كما للنصوص، لأن هذه النصوص مقاطع في العالم كما النص، والعلاقة التناصية بين اللقطات محددة بالعلاقة بين كل لقطة والعالم، أما العلاقة النصية فهي علاقة بين اللقطات، كأنها وحدة نصية، لأن هذه اللقطات اقتطعت بصورة اتفاقية في مكان (م) من العالم كما النص، والعلاقة النصية مستندة بالعلاقة بين الأوضاع الأرية (الأوضاع في العالم) في كل لقطة، بمعنى أنها محددة بالعلاقة بين نص العالم وكل لقطة. إذن، تتحدد العلاقة بين اللقطات من بين اللقطة والعالم، وهناك نصان أساسيان للعلاقات بين اللقطة والعالم، حين اقتطع من العالم (كما النص)، برؤية ذاتية، تصبح اللقطة بمصدرها موضوعاً في العالم، لذلك كل لقطة محاطة بنص العالم. بعض اللقطات،



.. لقطة من الفيلم الذي يروي حياة «هابل»، لفرجه ريتشارد ليتبرو، عام ١٩٨٩.

СЪДЪРОЖЕНИЕ
СЪДЪРЖАНИЕ



الفنان الفرنسي جيرارد ديبور وكشمير عام ١٩٧٩

هذا العالم يحدد العلاقة الدالة في اللقطة وبذلك، هل من الممكن إخراجه من تريكي اللقطات المكلفة في الخاصية الحاسية؟ وما أن العالم يتم إخراجه من اللقطات كما الوحدات الدالة، يمكن القول إن اللقطات تدل على هذا العالم.. حينذاك، يعدد العالم (الذي تدل عليه اللقطات) للعلاقة الدالة للقطات (التي تدل على العالم).. هذا أمر صعب، بالتأكيد واللقطة هنا ليست وحدة شكلية ولا وحدة دالة، ولكنها وحدة نصية.

إحدى أخطاء نظرية المونتاج لتجزم من تصور خاطئ لخاصية اللقطة بالنسبة لإيزنشتاين، المونتاج تدمير وإعادة إنتاج للنص.. من يدمر هو المعنى الأول لللقطة (الموضوع أمام إنتاجه)، الذي ينتج المعنى السينمائي للمركز (الفكرة الجديدة)، لكن من يدمر، هو العلاقة بين اللقطات والعالم، ومن ينتج، هو العلاقة بين اللقطات (العلاقة النصية).

تتمثل أهم مشاكل نظرية المونتاج في صياغة قواعد تريكي للقطات. إيزنشتاين امتحن مجال قواعده بوقد تأسست صياغته بواسطة أسياد أنفسهم من المنظورين بالأخص، منظري الخلائطيات إلا أن كما أشرنا سلفاً، قواعد التريكي المنفصلة، من قبل منظريها، وهي في الحقيقة صعبة المذاق، فتركيبي اللقطات محذور من القواعد كلها، وهذا أمر واضح في خاصية اللقطة، ولكن هذا التحذر، على حد قول رولان بارت، مقيد.

٣ - النصوص الفيلمية وثقائيات النص:

النصوص الفيلمية، كما أسلفنا، تتكون من تريكي اللقطات مثل الوحدة النصية، واللقطة بحدوثها تصبح وحدة نهجية تلاشي وتواصل العالم. إذا وجدت، بين اللقطات، علاقة تواصل، لا يحدو الأمر سوى إعادة إنتاج جزئي للعالم.

وما يلي نستشهد:

«الفن الفيلمي، ملا في هذه الأفلام، كل لقطة تطابق، تقريباً، المشاهد (أو النصوص) المسرحية، وبذا تتحكم قواعد العالم المسرحي في تريكي اللقطات، وهذا، لا يتلاشى تواصل

النتاجات النصوص

إيجابى، بكل نقطة تم تركيبها تهمل نص العالم، بالأحرى، تم تركيب اللقطات لتحدير نص العالم، وبالتالي، تصبح علاقة القطع بين اللقطات مكتملة، أى تصبح العلاقة متضبطة من خلال المبدأ الذاتى للمؤلف، ويقعد النص المركب خاصية مثل المقطع أو الجزء (لأن كل نقطة تتحدد بتحديد علاقة القطع كأنها لا تنتمى أبدا للعالم)، بداه على ما سبق، تصبح الكلية والوحدة الشكلية لهذا للنص أكثر تركيزاً عن النمط الآخر للنص.

بحكم أن تركيب اللقطات غير منظم إلا بالمبدأ الذاتى، هل يمكن اكتشاف نتيجة الفاصلة الاتفاقية؟ أبداً، ومهما كان الأمر، لا يوجد أى قيد خارجى، إذ أن لتسويق اللقطات محددة، بصورة سلبية، من معنوم العالم.. ذلك التحديد تم عبر ما هو متلافى (أو مخفى)، بمعنى أوضح، عبر موضوع التلاشى (أو السلبى).. ما سبق، هو اللحظة الأساسية فى التلاشى (أو السلبى).

يجب أن يكون المضمون المعنى من تركيب اللقطات جديداً ومكتملاً، فى الحالة الأولى من تركيب اللقطات، يتم تشكيل النص المكلف، وفى هذه الحالة، هناك عدد من اللقطات المتتابعة، بلا أية علاقة إيجابية. ولذا نقول إن المضمون يظهر موجوداً.. صحيح، لا يوجد المضمون الكلى والمتماثل، ولكن لكل الأمر أن تعاقب اللقطات على الشاشة لا يمثل لدى بعض المشاهدين سوى مقاطع متتابعة، بلا رابط، بلا وحدة، ولعل الأمر تالياً أن اللقطات نفسها تتبدى لبعض الآخر كأنها وحدة.. فى هذا السند، نفترض مضموناً يزدى وظيفته لأجل عدد من الموضوعات أو الممكن، ويسر أن يزدى وظيفته تفقد اللقطات، كلية، علاقتها مع العالم: لقطات لا يتوفر لها رويحها إلا فى هذا المضمون عندما يقوم بدوره الوظيفى.

فى الحالة الأولى، تم تزييم وضبط نتائج اللقطات، من خلال مبدأ الكاتب الذاتى، من جهة أولى، والموضوع للنص للعالم من جهة ثانية، حتى المبدأ الذاتى نفسه لا يضبط بصورة جوهريّة لأن فعل "الذاتى" موجه ناحية تلتشى ترابص العالم، وتركيب

كلية، لكن إذا كان العالم وحدة كلية من السحب تقطيعه اتفاقياً وإذا تم التقطيع الاتفاقى للعالم للموضوع كوحدة كلية، هذا يعنى للتحديد، وإذا دمر العالم، النص الفيلسوفى، بهذه الطريقة، يفقد قاعدة وجوده لئى تمثيد يكون للسيد شامداً أساساً على التقسيم، حيوئذ، وبماض النص الفيلسوفى، المعنى على هذه الرؤية، وروح السيدا بدها على ذلك، لا يعد عملاً سيماثيا جلاً، وذلك لا يمكن تسميته بالنص الفيلسوفى، أو بالأحرى، القول بعدم وجوده إطلاقاً.

مع ذلك بالرغم من كل شيء، يتواجد، أو بمعنى أوضح تواجد من قبل.. فى بداية ظهورها، لم تكن السيدا سوى وسيلة إنتاجية، ثم أصبحت (أو رغبت) وسيلة تفل، واليوم أصبحت وسيلة شاهدة.

السفحة، النتاج، النص... ثلاث صيغ سيماثية أساسية تمثل مراحل تطورها الثلاث (مايت بعده)، وما يتم معالجته، الآن، يتم تمطياً إلى المرحلة الثانية: لها خاصية النتاج أكثر من النص... أمر مشترك فيه، يطابق الفيلم روح للنتاج المحددة بالمجانبة الحديثة: تلك المرحلة الثانية (حيث الخاصة: الرغبة - الصيرورة - التنتاج) تعد مرحلة تاريخية ضرورية تمر عبرها السيدا، لذلك بحثنا هنا، ولأخبار هذه المسألة بدقة، يصبح للبحث التاريخى عملاً أساسياً.

النمط الآخر للعلاقة، فيما يتعلق بالعلاقة مع للعالم، سلبى، بينهما النمط الأول

من الممكن أن تكون مركبة فى نسق نص العالم، وفى المقابل، هذا لا يدل على إنتاج للعالم، لأنه فى هذه الحالة ليس يجب تواجد علاقة القطع بين اللقطات.

أضحى العالم نصاً، نسبياً من النصوص، نصاً من النصوص، إذن، نص العالم هو نص النصوص. تتكرر مجالات الإحالة من مدلول إلى مدلول آخر، إلى أقصى حد، ويتجاوز العالم من كل جهاته وتكرسه بنسج متخلف، وكل كينونية وظاهرة تتصومع تقاطعياً مع هذه المجالات اللامحدودة، فى معان أخرى، تنتمى الكينونية والظاهرة، فى آن واحد، إلى موضوع أو ظاهرة لا يتعدان إلا لنص واحد، أى، ذات تخدار سلفاً نصاً طبقاً لموضوعه فى العالم، ولأخذ موضوعاً لا ياتصله إلى هذا النص.. إنه هو النص، أحد نصوص العالم المنفصلة بواسطة الذات - الذى يحيط بالمقاطع المنقطعة (اللقطات).

النص، الممثل عبر تركيب اللقطات، لا يمثل مباشرة العالم كما النص، لكنه يمثل مشهد العالم الذى يتجلى للقطات، فضلاً عن ذلك، اللقطات عبارة عن مقاطع أكثر من كونها ذات مختارة وإتفاقية - فتمتد للنص غير المتخارة بعد أمراً متلافياً، مع أن لتسويق اللقطات يتبع موضوع أحد نصوص العالم، على الرغم من عدم وجود أية علاقة ترابص بينها.. نستطيع خلق نص جديد (أو نص) بتركيب المقاطع المنقطعة اتفاقياً من نص تابع لموضوعه النصى، وفى الوقت نفسه، بتلاشى ترابصه.. وبالتالي نقول إن هذا النص الجديد هو النص المكلف، هذا النص الفيلسوفى هو - إذا أضحنا على هذا الفعل التكوين من التكليف وأن هذا النص جديد كلية - نجد أنه بشكل وحدة (شكلية)، هذه الوحدة الشكلية تعد نصاً فيلسوفياً، يتم توظيفها على أنها مدلول، حيث ذلك لتعامل، ما هو الدال؟ وما سبق، ربما يكون للعالم أو معنى العالم الذى يتجلى للذات، هنا، تتوضع المسألة، فالذى يعنى الوحدة الكلية إلى هذا النص الفيلسوفى، هو الذات لتلازمة للمادة الدائمة (الشابنة) والعالم، متى شوضع بدوره أيهما كوحدة

لللغات ليس وسيلاً للتعبير عن العالم الداخلي للكاتب، مبدأ تركيب اللغات غير متداخل سوى في النص (المضمون)، المبني من تركيب اللغات، الحركة الدائرية للاتجاهية. للعبة: Le Jeu، تلك اللعبة، ليس لها أية علاقة مع ما هو خارج لذات، لعبة نفوية، لعبة حرة، لعبة في الذات En-soi، وما هو مبني في تلك اللعبة الحرة، النسيج، النص، يشكل فضاء يكتفي بذاته ويفتح حول ذاته، لأن مضمون هذا النص لا علاقة له مع مضمون العالم، وهذا الفضاء غير معني بمعنى العالم، في العالم كما في النص، وبعد النسيج من خلال الأنساب المؤسسية أو الشفوية مما يعني أن الفضاء خالٍ، والفضاء الخالي هو الفضاء المكتفى بذاته والمغلق حول ذاته.. هذا النص، هل يستطيع خلق النص الجمالي؟ خلق النص الجمالي، يعطي معنى العالم، نقلا عن رولان بارت، مما يعني ملوية المعنى من اللامعنى، وتعطيل الأنساب المؤسسية بواسطة اللعبة الحرة، في الثالبي، إخراج هذا الفضاء الخالي (من اللامعنى) في عالم الدلالات، مشروع صعب للغاية، فاللامعنى هو المعنى كما قال رولان بارت أيضاً، والنص الجمالي المشكل تبعا لذلك يصنع موضوعاً من شواهد متعددة، ويخطف في ألعاب العالم المؤسسية، وذلك بالبحث عن المروج.. ولأنه ضائب حتى يرشد القارئ إلى الطريق الصحيح، نذر المؤلف له نفسه: يجب أن يكتشف المروج بمفرده، وخلق النص، هو في الوقت نفسه اكتشاف المنهج، والنهج المكتشف هو التكتيك، منوج تقديم العالم إلى مقاطع، وتمديد علاقة قطع هذه المقاطع.. هاموذا تكتيك السيما الأساسي.

النص، الفضاء الخالي المكتفى بذاته والمغلق حول ذاته، هو المكان الأسمى؟ من المؤكد أنه بلا معنى، لأن العلاقة مع ما هو خارج ذاته مختلفة، فالنص ليس له أي محد، لكنه أي للنص، الفضاء الخالي، يفتح على بعض الأشياء غير الموجودة لا في الذات ولا في العالم، ولا في النص أيضاً، والنص يعمل، في المجموع، على أنه دال لأجل هذا الشيء، وهذا المجموع من ناحية

شكله الكامل، وفي الوقت نفسه له مدلول داخل ذاته، يشكل عالماً صغيراً، الناج، وأنه المجموع من ناحية شكله الكامل، وليس له مدلول داخل ذاته، يشكل «مدولات» النص.

٥ - النص الفيلمي والعالم

العالم نص للصوم، ومضمون العالم مضمون المضمون، لكن إذا فوضع العالم كشكل Total، نقول إنه يوجد في العالم مضمون كامل، وأيضاً، في الوقت نفسه، مضمون تابعة وتواجد بينها علاقة جامدة، وهذه العلاقة تضبط بواسطة المبدأ في هذا العالم. العالم الكلي، للكيونات وضعها الخاص في مكان أحد مضمونها المحددة، ووظيفتها محددة هي الأخرى، تبعا لوظيفتها، بواسطة مبدأ العالم، المبدأ يقدم للعالم بنية كلية، ثابتة ووحيدة.. هذا المبدأ يعد شيئاً متجاوزاً، بالإضافة إلى كونه مطلقاً، وكل العلامات أو الرموز تهدف إلى أن تدل عليه، وهي حسب جاك دريدا «المدلول الأخير»، القطعة النهائية (الأخيرة) لإحالة الدال إلى دال آخر، من ذلك، اللعبة لا يلعب بها.. اللعبة على حد قول توتشيه أورديدا هي غياب المطلق.

بين مركبي الصلاة، الدال له دائماً، خاصية حسية، والمدلول يتموضع هذا على أنه «متجاوز» ومطلق.. بينهما، توجد، حينذاك، مسافة لاتناهية ومطلقة، على الرغم من هذه المسافة للاتجاهية، إن العلاقة بين هذين المركبين متحركة.. والحركة العادية من جانب «المدلول الأخير» تصبح ضرورية. المدلول يسبق في وجوده الدال، وهو في الوقت نفسه مقدمة له ومختار أو مكون من خلاله، كأنه يشبهه. المدلول له، رغم معناه اللغوي، خاصية حركية، والدال له خاصية ساكنة (ظاهراتياً، المدلول حركي، والدال ساكن).

خلق نسيجا أدبي، ومعنى، في الواقع، تشكيله، مقاداً بـ «محنة ضوئية»، حينذاك يعطي الشق الإبداعي تضحية بالذات، وعندما يوجه عبر ذلك، نجد أن الرصي معناه بـ «محنة ضوئية»، Lumern Gratie مطابقة مع «المدلول الأخير»، وتلك هي

خاصية الرأي الفني الأساسي. في كل الحالات، بعد «المدلول الأخير»، وشوابة العالم، Totalite Du Mond، مقدمتين أساسيتين لقياس الناج.

إذا احتفظ العالم بالوحدة، هل يمكن أن تتقطع كيونوات العالم داخل بنية العالم، وتلتصق في بنية جديدة تماماً؟ هل من الممكن أن تعطي وظائف وقيم مبدأ العالم لكيوناتها، وهي المعروفة أساساً، معنى جديداً (أو لامعنى)؟ هذا لا يعد أمر صعباً، إذا كانت بنية العالم «مبادنة»، أو أن مبدأ العالم غالب، فإن تقطيع العالم اتفاقاً، ووضع هذه المقاطع وقيماتها في علاقة قطع، يعني أن الكيونات في العالم مأخوذة من المضمون الذاتية، ومحررة من وظيفتها وقيماتها، وهاء على ذلك، لا يزال الاختلاف الإكزيوتري بين الكيونات موجراً، وكذا يتوقف نمق القيم بالكامل، وتلك هي السببية المطلقة... يا لسخرية! الناج الفيلمي (أو بالأحرى الناج السيطمي)، من رؤية نظرية بحتة، مستحاج (تاريخياً، إنها مرحلة ضرورية)، ومكان وجود السيما، في العالم كما في النص، غالب. السيما غريبة في العالم بأكمله، لا تعمل إلا بصورة مسبقة، ولهذا السبب رغب أساذ علم الجمال كولنراد لانسيج الوفي للمفهوم التقني للثن، في استبعاد السيما من محراب الفن، إذ إن ما ينتج بواسطة السيما، دائماً وفي كل الأحوال، هو النص.

٦ - شفرة النص الفيلمي: الشفرة - الضد

داخل إطار التقويد الأساسية، نطمان لتكوين اللغات المتشعبة سفا، نطمان للصوم الفيلمية. في حالة نص للنمط الأول، العلاقة بين اللغات مقيدة بمضمون العالم، على العكس نص النمط الثاني، العلاقة بين اللغات غير مقيدة بأي شيء آخر، لكن، عبر تلاشي مضمون العالم، هذه العلاقة مقيدة، بصورة سلبية، بمضمون العالم، ملمسا قلنا من قبل، العالم النص للصوم، وكل نص من هذه النصوص يعتبر نسيجا من لعبة العلامات.. لعبة



هذه الـ «لغة» أي أنها غياب للغة، فهي تعد نتيجة للتلاشي، حيث إنها مرتبطة بما هو متلاشي.

تتجزئ اللغزة السينمائية يومياً، عدة مرات، عن النص الفيلمي المتكامل. في السينما، من الصعب فصل الشفرة (اللغة) عن النص (الكلام). لا تحيدى الشفرة السينمائية إلا من النص السينمائي الذي يمد عملاً سينمائياً جلياً حولها يكشف الشفرة السينمائية، لأن - كما أوضحت من قبل - النص الفيلمي (والسينمائي) نص جمالي، لصعوبة الفصل بين اللغة (الشفرة أو اللغة والنص أو الكلام) وبين النص الجمالي (الفن).

«الفيلم - الكلي - Totalite - Film» لا يمكن أن يكون لغة إلا إذا كان فسفاً، لا يعنى ما سبق أن عنيدها وقلاه، كما يقول كرسنتيان ميتل: «السينما فن حين تصبح لغة». بما أن النص الفيلمي مبنى من تركيب اللقطات، تصبح اللقطات هي العالم الذي أصبح لغة أو إنشائها تقاطع العالم، وما لا نستطيع إنكاره أن النص الفيلمي له، في مجموعه، مزية «تقديم العالم، وفي الوقت نفسه، الشفرة المنحدرة تركيب اللقطات تعد للشفرة العند في هذا العالم، وكذلك نتيجة شفرة العالم السلبية، وعلى الوترية نفسها، النص الفيلمي هو العالم - السند.

عامية، سلبية العالم خاصة للنصوص الجمالية إلا أن غالبية هذه النصوص تتموضع على أنماط العلاقات المتحققة من شفراتها، ولا أحد منها لديه مزية «تقديم العالم كما النص الفيلمي للشفرة - العند للعالم» و«تقديم العالم، بمعنى أدق، أصبحها العالم - السند، وربما أصبحها خاصة للنص الفيلمي، بالنسبة للنصوص الجمالية الأخرى. ■

معاصرة. إذا فكرنا في وجوده، في تاريخ الموسيقى، لغات متنوعة، فإن هذا القيد لن يكون صعباً أبداً، إنه يعنى، في الواقع، الخاصية الشكلية للموسيقى، ويمكن القول أيضاً، إنه يوجد نمط شكلي في الموسيقى المعاصرة.

نحن لا نستطيع التطلع إلى الشفرة أو اللغة، في المعنى العادي، لأنه من الصعب اكتشاف خاصيتها النظامية التكوينية.

يخفى القيد باحطاء الشفرة أو اللغة... الشفرة - السند أم اللغة - السند؟ نعم، وهذا نوع من للشفرة أو اللغة، بينما أن اللغة (الأسنوية) تعد كائناً مجرداً، ملوثة من ممارسة كتلة - ناطقة - Masse - Parant، في الإطار التاريخي الاجتماعي، فشفرة (اللغة) للنصوص الفيلمية ليست كائناً، إنها للشفرة - السند للعالم، أو بالأحرى لللا - كونه للشفرة لأن شفرة العالم ثلاثت بسبب الممارسة النصية الفيلمية، بهذا المعنى، لا توجد شفرة (لغة) سينمائية... إنها لغة بلا لغة... هذا صحيح، لكن لا يجب أن تؤخذ

العلامات، هي بالتأكيد، للعبة للتأصيلية والشفرةية تتموضع، من جهة أولى، على نسق العلامات حيث ينتج هذا النص، ومن جهة أخرى، على نسق النص، حيث يتداخل هذا النص في علاقات معقدة (استشهادت متبادلة، علاقات داخل النص) أما شفرة النص، فهي الشفرة المعقدة، إلا أن خاصيتها لم يتم تحليلها بعد. إذا افترضنا وجود شفرة للنص (لا يعد هذا ممكناً إلا بصورة مثالية) يصبح هذا الجمع هو المثالي للشفرة كلها، علامة على أن علاقات النص غير محددة داخل الإطار التاريخي. كل نصوص العصور والمعتمات المتخلفة ممكن وضعها داخل علاقات تبادلية نظرية، الممارسة النصية معقدة ببقية الممارسات النصية أو «فترات» السفرى صبر تاريخ الحضارة الإنسانية، هذا الجمع، هو شفرة العالم، يرتبط ويتوضع داخل الممارسة النصية.

للك الشفرة هي شفرة للنصوص الفيلمية، بالنسبة للقطات الأولى، لوجود لقطات مفصلة من النظام النصي للعالم، فاللغة هي واقع - علامة، أو أن العالم قد أصبح علامة، بشأن النصوص الفيلمية، بالنسبة للقطات الثاني، تم تنظيم تركيب اللقطات بصورة سلبية، بواسطة شفرة العالم، ولذا أصبحت، على الفر، الشفرة سلبية.

إذا افترضنا الموسيقى المعاصرة كمثال، بالتأكد، يوجد كثير من الموسيقيين المعاصرين بذوا قصارى جهدهم في التغلب على إطار اللغة للموسيقية المعاصرة، ومع ذلك، من الصعب المرور على خاصية مشتركة بين هذه الجهود، وبذلك نقول دائماً بعدم وجود قاعدة مشتركة في الموسيقى المعاصرة أو عدم وجود لغة موسيقية



ممد الرحمن الشراوى



فريا حلمي

فإن كمالى وينقصنا الفصول،
لذا كان قرار الشاعر دوماً مطعاً (*)

نرى مولد فن جديد، يكبر مع سرعة
الصورة، ويفصل عن تأثير اللون القديمة،
حتى إنه بدأ فى تطبيق حركته عليهم، يندع
نماذجهم الفاسدة، قواديبه الفاسدة، ثم
يتجاوزها قصداً، يصنع ذا سلطة وساطية
للدعاية والتربية، ولذلك بعد حدثاً اجتماعياً
منحماً ويومياً، ليجاز فى هذا لحد جميع
الفنون الأخرى.

حيذاك، يظل علم الفن بالنسبة له غير
ذى أهمية لأيهتم جميع اللوحات
والموضوعات الأخرى للندرة سوى بال
سادة، التدامى، أماذا نهتم بمولد واستقلال
السينما بينما من الممكن وضع فرضيات
ضبابية حول أصل المسرح، الخواص
للتاريخية للفن الماقبل للتاريخى، على الأقل
تتبقى بعض الآثار المشرقة مثل إعادة بناء
تطور الأشكال الفنية، يتبدى تاريخ السينما
للمباحث مبتدلاً للغة، إذ إنه فى الواقع يتعلق
بالتشريع، بينما موضوعة المفضل مخدر
العادات ويعتبر البحث الحالى للآثار
السينمائية شغل للمباحث الأثرى أصبحت
السلوات المعشر الأولى من عمر السينما
وعصر المقاطع / الشذرات، على سبيل المثال
الأفلام الفرنسية المنتجة قبل العام ١٩٠٧، إذ
لا يتبقى شيء على حد قول المتخصص،
خارج الإنتاجات الأولى لـ «لومير».

لكن هل يعد للفيلم فناً خاصاً؟ أين يطله
للردى؟ أى مادة تصول هذا الفن إلىبها؟
كولوشوف L. Kulechov، مؤلف Au-
teur الأفلام السوفيتية الشهير، قال إن للمادة
السينمائية تشككت بواسطة الأشياء الواقعية.
دللوه L. d'ellne، فهم بطريقة بدعية أن
الإنسان ذاته غير حاضر فى الفيلم «سوى»
كفصلية، كيقايا من مادة العالم، لكن فى
جانب آخر، مادة أى فيلم تعد علامة،
والسينمائيون وأعون بالجورجر السينمائي
للبادئ السينمائية.

«يجب أن يؤثر المشهد مثل للاملاء،
مثل المرسلة، وهذا يلفت النظر إلى مقالته
كولوشوف نفسه بهذا السبب، تتحدث

دراسات السينما، دون توقف، استعاراً عن
اللغة والجملة السينمائية مع ذاتها ورمزها،
وعن التقنيات التابعة للفيلم (Beikhenbaum)^(١) والبادئ الشاعرية
الاسمية للسينما (بوكلر A. Beukler)، إنع
أهناك معارضة بين هاتين الأطروحتين:
الفيلم يصور بواسطة الموضوع - الفيلم يصور
برأسه للاملاء؟ يوجد باحثون يجيبون
بالأكد عن هذا السؤال، وقد طرحوا جانباً
الأطروحة الثانية، ومن واقع الطبيعة
السينمائية للفن يرتضون معرفة السينما كفن.
فى الغالب، المعارضة بين هاتين
الأطروحتين ناقشها سان أوجسطين من
قبل، هذا المفكر العبقري، المنتمى إلى القرن
الخامس الميلادى، الذى ميز بين الشيء
(res) والعلامة (signum)، يوضح أنه من
جانب العلامات تتمثل الوظيفة الأساسية فى
التدليل على بعض الأشياء، ولذا توجد أشياء
من الممكن استعمالها فى وظيفة العلامة، إنها
بالتصبط هذا الشيء (السمعى والبصرى)
المبدل إلى علامة تؤسس بذاتها المادة
الدورية للسينما.

نستطيع تعيين الشخص نفسه بالقول
«الأحسب»، «الرجل ذو الأنف الطويل»، أو
«الأحسب ذو الأنف الطويل»، موضوع
خطابنا واحد فى الحالات الثلاث السابقة،
لكن علامات مختلفة. بالمثل، نستطيع، فى
الفيلم، تصوير الشخص نفسه من الظهور -
صوف نرى حديثه - ثم من الأمام، أنه
سقطه، وأخيراً صورته الجانبية، فرى
حديثه وأنه الطويل فى هذه المشاهد الثلاثة،
نرى ثلاثة أشياء تعمل علامات للموضوع
نفسه حالياً، نميط للنام عن إرادة مجال الكلية
فى اللغة، وتحدث عن مسخفا بالمثل فى
بساطة: «الأحسب» أو «ذو الأنف» يتألى
التشابه فى السينما: لا ترى آلة التصوير
سوى العصبية، أو الأنف؟ (pars pro
toto)، إنه المنهج المؤسس لأجل تعويل
الأشياء إلى علامات فى السينما فى هذا
النصد، مصطلحات السيناريو توزيع الأثاث،
للغة القرية، القطعة المتوسطة مفيدة.
السينما تعمل مع معادلات الموضوعات
للتخوية والأبعاد المختلفة، مع معادلات

أهـذا هو السينما؟

رومان جاكسون

ترجمة: أ.ع

أ م س ن م أ

«الحديث الذاتي، أو مونولوج خلال المرفع المنفرد ممكنان على خشبة المسرح، بينما ليس حالة واحدة على الشاشة؟ بالضبط لأن الخطاب الداخلي سلوك إنساني وليس شيئاً سمعياً، ولأن الخطاب السينمائي يحد شيئاً سمعياً بحيث إن «وشوشة للمسرح» غير ممكنة في الفيلم، هذه الوشوشة التي لا يسمعها أي شخص على خشبة يدرها الجمهور».

تلك إحدى خصوصيات الخطاب السينمائي المميزة عن الخطاب المسرحي، وهي تعد وجهة اختيارية يستلكر الناقد فيوليموز E. vuillermoz هذه الوجهة «الطريقة المضطربة المتخلفة للقاعدة حيث قفنا بإدراج الكلام في الفن الصامت السابق، وحيث إننا قفنا بالبعد عنها، فإننا دمروا قانون اللعبة وسطرنا تحت الغاصية التحصيلة لأوقات الصمت». هذه المقاربة خاطئة.

حينما نرى أناساً يتحدثون على الشاشة، نسمع في اللحظة نفسها كلاماً منهم، أو بالأحرى نسمع الموسيقى، الموسيقى وليس الصمت. الصمت قيمة حقيقية غريبة الضجة، إذن هذا شيء سمعي على أساس كونه كلاماً، على أساس كونه نوبة سعال أو ضجة شارع. في الفيلم الصوتي نذكر للصمت كعلامة الصمت الواقعي، يكفى استدعاء الصمت القائم في الفصل الدراسي في فيلم «سبيل الكالوريلا» ليس هذا هو الصمت، بل الموسيقى التي تدل على السليما وهي تعد بذاتها إقصاء للشيء السمعي، للموسيقى في الفيلم لها هذه الوظيفة لأن الفن الموسيقي يعمل مع علامات لا تطابق أي شيء آخر. الفيلم الصامت، من وجهة نظر سمعية، «دون ذات»، ولهذا السبب لا يستوجب مصاحبة موسيقية دالة في هذه الوظيفة المحايدة لموسيقى الفيلم، التي يشير البعض إليها دون أن يفرها، ولأحد البعض أننا اكتشفنا على الفور غياب الموسيقى، لكننا لا نغير اهتماماً إلى وجودها، مما يعنى أن أي موسيقى لا تلائم في الواقع أي مشهد (بيلابلا لاغ)، «موسيقى الفيلم مقدر لها أن تسمع» (ب. و. هاسان)، «هذه الوحدة الاهتمام بالأذن حينما يتركز الاهتمام على

الأخيرة الحالة الجارية للفيلم اللاتقارب لعبة الإشغال بواسطة المكاسب التقنية الجديدة (يكشف إننا نسمع شيئاً ماء، إلخ) وهي اللحظة التي تبدأ البهت فيها عن أشكال جديدة اجتاز الفيلم الصامت مرحلة مشابهة، مرحلة ما قبل الحرب، بينما الفيلم الصامت خلال العصر الحالي أيدع معابيزه، التي تأتت في للتدراجات الكلاسيكية، ربما جرى هذا تحديثاً في هذه الكلاسيكية، في هذا الكمال للمودرن الذي يسكن نهايته وكذا ضرورة القطيعة الجديدة.

تأكد أن الفيلم الصوتي قريب السينما من المسرح. بالتأكيد، له مقاربات جديدة كما جرى في فجر هذا العصر، مع ظهور «المسرح الصغيرة للكهربائية» من جديد، أقدر حتى يكشف تصرر جديد، لأن الخطاب «على الشاشة» والخطاب «على المسرح» يحلان حدثين مختلفين مادة الفيلم تعد شيئاً بصرياً بينما كان الفيلم صامتاً واليوم أصبح شيئاً بصرياً وسمعياً. مادة المسرح سلوك إنساني، الكلام في السينما حالة خاصة لنشء السمعي إلى جانب ذئنة الذباب وطبعية الجدول وشجة الآلة، إلخ، الكلام على خشبة المسرح يعد سلوكاً إنسانياً من مجمل السلوك الإنساني إذا كان إكسطين E. Epstein قد قال، بالنسبة للمسرح والسينما: إن الجوهر ذاته لهذين الوسطين التجديريين مختلف، فإن لمزوجه لم تفقد حيويته بعد في عصر الفيلم اللاتقارب، لماذا خطاب

الفضاء وزمن الأبعاد المختلفة، تعدل نسبة هذه العادلات وتقتار بينها حسب تقاربيها، أو حسب تشابهيها أو تضاربيها، بمعنى أنها تأخذ صورت الكدائية أو الاستمارة (للوعين) المؤسسين للتكوين السينمائي)، «الماكياج» ووظيفة الضوء في «مولد الضوء» لدى دتلوك، تحليل الحركة والزمن السينمائي في دراسة تيفسناثوف العميقة يظهران بكل وضوح كون كل ظاهرة في العالم الخارجى تتحول على الشاشة إلى علامة.

لا يعرف كلب كلباً آخر مرسوماً لأن الرسم علامة، إذن للبعد لدى الرسامين اتفاق جمالي ومثالي تكفى. كلب يبلع أمام كلاب مؤظمة filme لأن مادة السينما هي أنشء الحقيقي، لكنه يظل أعصى أمام المنتج، أمام الارتباط السينمائي للأشياء التي يراها على الشاشة. المظهر الذي يعرف تون السينما أصبحت قد يدرك أن الفيلم صورة بوسيلة متحركة، لا يرى للمنتاج ولا يريد أن يعرف أنه يتعلق بنسق العلاقات الخاصة، ذلك هو وضع قارئ الشعر حيث تعد الألفاظ لديه مجردة من المعنى.

هناك خصوم السينما، وضمو بواسطة أعداء الفيلم الصوتي، كانت ألفاظ النظام الجارية: «الفيلم الصوتي، إنه انحطاط السينما»، وهذا يحدد السمكيات اللغوية للسينما، إنه تمدد معارضة الفيلم الصوتي بواسطة الانتشارات المبكرة، نهمل الصمت بحيث تملك ظواهرها الخاصة. في تاريخ السينما خاصة زمنية، محددة بوجهة نظر تاريخية، بعض الموزعين وصفوا بصورة مبكرة، «الصمت» في مسرح الفواصل الثلاثية للسينما وقد أعسروا بالصدمة عندما تباعد التطور اللاحق للسينما عن صيغها بدلا من «دش النظرة»، وأحسوا يرددون الصيغة التقليدية: pro facto.

من جديد، أرحا يوضعون شيئاً عن «التشهير» حينما أخفروا نوعيات الأفلام الصوتية اليوم بالنسبة لدرجات الفيلم الصوتي film sonore عامة. لقد نصر أنه ليس من الضروري إجراء المقارنة بين الأفلام الصوتية الأولى مع الأفلام الصامتة

الرؤية، (ف.ر. مارتان) لا يجب أن نرى للغموض المند - في *artistique - anti* في الحدث بحيث إن الأفلام الصوتية، أحياناً، تدعج سماح الكلام وأحياناً أخرى يتخلله بالموسيقى بالسأل، يتقاطع أفكار إدوين بورتر وجيريفيث مع ثبات آلة التصوير بالنسبة للذات، وقد أدرج في الفيلم تشعب المشاهد (تغالب القطعات، القطعات القريبة، إلخ) بالمثل، الفيلم الصوتي ويصنع بواسطة تشعب جديد على ثبات مفهوم السينما الذي يباعد نسقياً الصوت عن هذا المجال. في الفيلم الصوتي، الواقعة البصرية وللواقعة السمعية من الممكن أن يمرضاً سوراً أو على العكس يمرضاً منفصلين، من الممكن توضع الواقعة البصرية دون المنحبة التي ترتبط بها، أو بالأحرى لفصل للصوت عن الشيء البصري (نسمع شخصاً يتحدث، لكن عند لمة نرى تفاصيل أخرى من المشهد، أو بالأحرى نرى مشهداً آخر) ممكنات جديدة تدرأ في الجهاز الكلي السينمائي في اللحظة نفسها تتعدد أدوات ربط للمشاهد (طول صوتي أو لائق، مقابلة بين الصوت والصورة، إلخ).



هرميروس

الشاشة حينذاك، يظهر للمكان الأول بعد رحيل الشخصية، أو بالأحرى المكان الثاني قبل وصوله، أو فاصلة: نرى مشهداً لا تنتمي إليه شخصيتنا، هذا المبدأ قائم كما الاتجاه، في الفيلم الصامت: لكن قبل أي شيء يكفى وجود عنوان فرعي للربط بين المكانين: «حيماً يدخل إلى مسكنه، الآن، ويطلق القانون الذي نتحدث عنه بعناية، لا نستطيع مخالفة بحيث إن هذين المشهدين لا يرتبطان حسب تقاربهما، لكن حسب التشابه أو التعارض للتقاليم بينهما (شخص وحل المكثفة نفسها في المشهدين، إلخ)، وأيضاً إذا رغبتاً في إظهار الأصعب، سرعة التقفز بين مكانين أو قطوعة بينهما انفصال المشهدين، هذا كله مملوع، داخل للمشهدين مفرعة هذه التقنيات الجبلانية لألات التصوير بين موشع وموشع آخر لا ينتمي إليه، إذا تبدى التقفز، رغم أي شيء، فإن المشهد يبرز بصورة حتمية، ويشحن دلالات المشهد التالي، وتدخله الفجائية في السابق.

في فيلم اليوم، لا يمكن أن نوضح، بعد الحدث، أن حدثاً تبعه، سواء كان الحدث سابقاً أو معاصراً، العودة إلى الماضي لا يمكن أن تتخذ منها إلا على سبيل الذكرى أو مرصد لسيرة إحدى الشخصيات، هذا المبدأ يجيب بالضبط عن مبدأ الشعرية لدى هوميروس (ممثل «فواصل» الفيلم التي تطابق Horror vacui، لهوميروس). الأحداث المتزامنة عرضها هوميروس، فيما لحصها زينيلسكي Th. zielski. كما الأحداث التأقيية، غير أن - لقد تم إعمالها - ما يدرج للذرة العسية في الحالة كرون هذا الحدث لا يدل على القسط الأولى الواضح حتى يصبح تسلسله مخيول بطريقة مدعشة للغاية، يتبع مونتاج الفيلم الصوتي بنقطة مبادئ قديمة للحملة الشعرية بتدري الزرع الواضح للزمن السينمائي إلى الخطوة في الفيلم الصامت، لكن الممارين الفرعية تسمع باستثناءات من جهة أولى إعلان عن نمط «رخال هذا الوقت» يدخل حدثاً مزامناً، من جهة ثانية، عنوان نوعي مثل: «السيد (x) أمضى شبابه في الريف، الذي يسمع بالعودة إلى الماضي.

كانت الممارين الفرعية في الأفلام الصامتة من الوسائط المهمة في المونتاج تعمل دوماً على الربط بين المشاهد، نجد ثيموشكو في دراسته مقال في التدخل إلى نظرية رجمانية للسينما (١٩٢٦) ويعتقد أنها وظيفته الرئيسية، إذن، نجد في الفيلم مبادئ التكوين، وهي مبادئ أدبية أساساً، لهذا نحاول تحليل الفيلم من عتايقة الفرعية، غير أن المصاعب تجذب بتوصيل الذات، أو بالحرى تباطؤ الإيقاع في الفيلم الصوتي نجد أن الممارين الفرعية محفوفة بين فوم اليوم للامقطع والمقطع بواسطة الممارين، الفيلم، يوجد في الواقع، الاختلاف القائم نفسه بين الأوبرا وبين عرض الفرفيدل الذي تصعبه الموسيقى، لقد رحمت قرائن الربط السينمائي للمشاهد الاحتكاك حالياً.

إذا رأينا في الفيلم أية شخصية في مكان ما، ثم رأيناها في مكان آخر، يمدد قليلاً عن المكان الأول، يجب أن يتوسط المكانين زمن جاز، تغيب خلاله هذه الشخصية على

بالمثل «سائون التناظر الكرونولوجي»
يبتدى في عصر هوميروس وليس في
القصيدة للحكاية *poeme narratif*
عامة، قرائن السينما اليوم لا يمكن أن تكون
لها صفة المصروية، مطر الفن الذي يلتقط
الفن المستقبلي في صيفه الجارية يشبه إلى
حد كبير المهارين برازيل *Baron Brasil*
الذي يهض من ثومه وهو يشد شعره لكن
من الممكن اكتشاف اتجاهات عديدة مطبورة
قد تصبح ميولا محددة.

مذ تجتحت الأوساط الشعرية وتبلور
النموذج تكتلت رغبة «إبداع الليرة» عامة
الوجهة «التصويرية» للسينما يعمل عليها
اليوم بدقة، لهذا نسمع بعض السينمائيين
يصرخون كي يطلبوا الاستطلاعات البسيطة
والمليفة مثل الملاحم، وبذا تعمق المقابلة
أمام الاستعارة السينمائية، أمام اللعبة المجانية
للطقات القريبة في الرقت نفسه، تزايد فائدة
تكوينات الذات بينما كانت مجاهلة، بصورة
ظاهرة، إلى وقت قريب، للذين مثلا أفلام
إيزنشتاين الشهيرة، أو «أصواء المدينة»
لشابلن، أو «حب الطبيب» للفيلم الهذلي
لجورمون، الذي صر في بداية القرن الحالي
كانت المريحة عموما يعالجها طبيب قبح
وأحديب، يحبها ولا يصارحها بحبه، يقول لها
إنها ستزج العصابة في اللد، تشفى، ويرجع
إليها بصريها يرحل، بغتم، إنه يعلم أنها لن
تقبله لحدبته، لكن في الواقع، تتحقق بعنقه:
«أحبك، لأنك شغيفتي، قبله. نهاية»
بالانفصال أمام التكلف والتغوية للتصميقة،
يبتدى تجاهل واع وعدم إنجاز مقصود،
واللمحة الإجمالية تصبح وسيلة تشكيكية (فيلم



يخلق الزينة الحقيقية^(٢)، استخلصت كفاءة
الفنانين التشيك الفائدة من ضعف التقاليد
«البديعية» - وهي أساسا ضعيفة - في تاريخ
الثقافة التشيكية، إقليمية إبداع الرومانسية
لدى «ماشيا» Macha لم تكن ممكنة إن لم
تمثل القصيدة التشيكية بالكلاسيكية الناضجة
أهناك، في الأدب المعاصر، آثار صعبة في
اكتشاف قواعد جديدة للفكاهة؟ يحمّل
الفكاهيون الروس جوجول وتشيكوف كانت
حكايات كاستنر صدى نهكات هين،
والحكايات الفكاهية الفرنسية أو الإنجليزية
المعاصرة تستدعي، في أغلب الأحيان،
«السرنيسن» *centons* (وهي الحكايات
المكونة من مقطع تدريبات وشهادات).
الحجة الوحيدة التي لم يستطع شفيك
chveik إحدائها كون القرن التاسع عشر
التشيكي لم يلجأ للفكاهة المناسبة. ■

رومان جاكوبسون (١٩٣٣).

هوامش :

(*) رومان جاكوبسون، أسئلة الشعر، مطبوعات
سوى، سلسلة «شعرية»، باريس ١٩٧٣ ...
قامت بترجمة المنصوص إلى الفرنسية
مارجريت دريدا.

(١) دراسة إيفيلوم، وكذا دارسة تينيانوف،
ترجما إلى الفرنسية، ونشرا بمطبعة
«كراسات السينما»، ١٩٧٠، ص ٢٢٠ - ٢٢١
(مارجريت دريدا).

(٢) لا أحدث عن السينما سوى من وجهة نظر
تاريخ للفن يجب اختبار هذا الشكل من
وجهة نظر تاريخ الثقافة، تاريخ المسرح -
سواي ولقصادي (ر.ج.).

«المعصر الذهبي» للجرى بوتويل (*Bunuel*)
لقد أصبحت الهواية تثير السعادة، للتفتان
«المولع بالفن» و «الأمي» لهما في الرصانة
للتشكيكية صوت تحقيري في الغالب، توجد
عصمور، في تاريخ الفن - أقول أيضا في
تاريخ الثقافة حيث تكون الرظلية الإيجابية :
قاطرة الفنانين خارج الشك أمثلة؟ روسو،
هنري أو جون - جاك.

بعد المصاد، التحل في حاجة إلى للراحة
أكثر من مرة تبدل مركز الثقافة السينمائية
هنا، عادة الفيلم الصامت قوية، أما الفيلم
الصوتي فلا يبدع سوى صوت جديد، السينما
التشكيكية تميل مرلندا (لدى تصوير
پوشماچير *puchmajer*) في مجال الفيلم
الصامت، لم يبدع شيئا ذا أهمية في
تشكروسلوفاكيا اليوم، وبما أن الكلام ظهر في
السينما، فإن هناك أفلاما تشيكية تستحق
للتأني في أغلب الظن، الحدث الذي لم يقل
بالتقاليد يهمل التجريب، إنه للنقص الذي



قـرن من الأـفـلام

إعداد: أسامة خليل

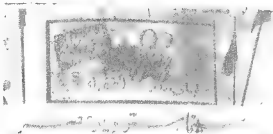
يختلف مع التصنيفة التي أجرتها الدافقة على مدار خمسين عاما، فقدمت أسماء ثانوية إلى أدوار البطولة وأبقت حية في الذاكرة، وأخترت أسماء أخرى أو لستها فيما يشبه الأحكام التي لا تنقض.

في هذا التتابع من الأفشيات، نعرف أيضا، على التوجهات الإعلانية المختلفة في الحقبة السالفة، وعلى مقدار التصرف الذي كان يتحرك من خلاله مصمم الأفيش، العنصر غير المأخوذ به - إلا فيما ندر - ضمن عناصر صناعة الفيلم، مما قد يجعل التصرف الذي يتحرك من خلاله المصمم أرتجالا وابتعادا عن الإبداع.

التحرير

إذا كان الشرط السينمائي هو تابع مجموعة من الصور حسب رؤية ما، فإن «القاهرة» بهذا الملف من الصور المتتابعة - تقدم شريطا تسجيليا عن الأفيش السينمائي في النصف الأول من هذا القرن، وهي الفترة الغائبة عن الأجيال الجديدة من المشاهدين، باستثناء أفلام قليلة يعرضها التلفزيون.

بعض الأفشيات المقتبة هنا، هي لأفلام غابت نهائيا من الذاكرة السينمائية، وتبدو الأسماء المقتبة عليها وكأنها لمطبلين مبتدئين لم ينالوا حظهم من الشهرة، أفشيات أخرى تعلن ترتيبا للأسماء المقتبة عليها



أولى بنت الفقراء، لم يلق فيلم مصري من النجاح وإقبال الجماهير
قدر ما لقي فيلم «أولى بنت الفقراء» الذي قال عنه رئيس وزراء
المراق: إنه فيلم مصري للشرق العربي، ويرى في الصورة جماهير
غفيرة من اللطائف مزجعة أمام سينما ستوديو مصر، تنتظر الوصول
إلى شباك التذاكر لمشاهدة الفيلم المصري الأول.



[المصور: ح: ١١٧٢ - ٢٨ مارس ١٩٤٧].



شكل ثالث للفيلم نفسه ويبرز فيه يوسف وهبي كإستديو يتودد فرقة
موسيقية.. هذه الصعالي جميعها تزكك على الموسيقى والغناء والألمان.
ولم يهتم مصمم الأفيش بإبراز أسماء الملحنين كمعادنة هذه الأفلام
والاهتمام كله انصب على اسم يوسف وهبي به.



نهى المطربة الفنانة ليلي مراد الطيور والكلاب
والحيوانات الأليفة وها هي ذى نهجى في كابيتها
لرخة بكتبيها للطيالين الأبيض والأسود. صبرة
نادرة للفنانة ليلي مراد

شركة الفيلم المصري

انور وجدي وشركاه

تقدم

ليلا بين الفقراء



مينا
وكبير



سليمان
جورجي



ماري
مينا



فؤاد
شفيق



إخراج
كمال

أعلام الفن والسينما
تفسير محمد النعمان
ديكور ولاديسلاو
ساكوغ، حسن علي
جورج بريق خيري
استوديوهات

أغاني
تأليف
يحيى
يحيى
يحيى
يحيى
يحيى
يحيى
يحيى
يحيى

سوف تكتشف وأنت تشاهد هذين الأفقيين لفيلم البلى بنت الفقراء... الأفقي الأول في ديسمبر ١٩٤٤ عليه صورة كمال سليم كمخرج
للفيلم وفي الأفقي الثاني ستلاحظ مباشرة أن الأفقي كتب عليه تأليف وإخراج أنور وجدي... ولاحقاً هنا أن المساحة الزمنية بين
الأفقيين عام فهل حدث خلاف بين أنور وجدي وكمال سليم قام يكمل سليم للفيلم ركبف وإلى أنور وجدي على وضع اسمه
كمخرج رغم وضع اسم كمال سليم في الأفقي. الأول أسئلة لا يملك الإجابة عليها والرد عليها إلا أبطالها الذين ماتوا جميعاً...
[المصدر: ج: ١٠٥٧ للجمعة ٨ ديسمبر ١٩٤٤]

شركة الافلام العربية تقدم

بلقيس
عمار حمدي
شارية

مستوك يفرى

اسماعيليت باجان ميمياك لولاصدق
عزيزة مارت مارت سبب سبب نوبت

يوسف موه صالح جودت ديمه فريد

ابراهيم عماره

الحاج احمد صوفى - محمود الشريف

بتدء صوفى 19 فبراير

سينما ستر دبول بالفامه

دربا جديا سينما رينس بالا سكندرية



ترجم : ايه شمس ٢٠٠٠

شركة أفلام المنور تقدم

عز الجوع

عباس فارس
عقيدت راجت



الطريق إلى ٢٨ أبريل بسماء رويل بالقاهرة

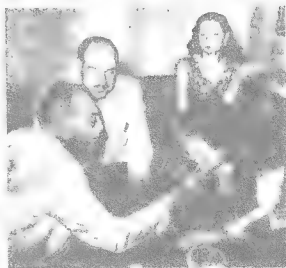


ما بعد التفكير بمكة الأولى لنينا وطني قتلت الأخير ساعة وسخدم رفا قطعه للأذع في السديم على إعلان التلم.

غلاف آخر ساعة الأخير ع: ٧٨ - ٢١ سبتمبر ١٩٤٩



أفئش خاتم سليمان نفسه ولكن تبرز صورة
الولي مراد بينما تتراجع هنا صورة زكي رستم
وخادم الخاتم.



الأثنين ٣ أكتوبر

الفيصل العالمي



الليلة

يجمع في هذا الفيلم : يوسف وهبي بك

آسيا قوريس سمية توفيق سراج منير رشدي أباندا حسن البازدي

توزيع جودافو



خراجة البندري

في رتبة واحدة بسبيلنا

أرشيف

النصر سروبول اوديون

نظرا لأهمية هذا الفيلم القامحة سيعرض في دار رابعة لدرسينا رويك بالقاهرة



الفيلم نفسه ويظهر ٤٩ أعضا، أي الشهر نفسه وشكل
مختلف للأفنيون يحمده فيه للمصمم على فكرة
الظل والصورة.

ويطعن أن هذا هو الفيلم الأول المشترك للبلقي
مراد ومحمد فوزي.

آخر ساعة ع: ٧٤٢ - ١٢ يناير ١٩٤٩.



فمن (الرعاية الملكية الثانية)

حفلة ساهرة كبرى

٦ أكتوبر

بسينما ستوديو مصر

تدعى شركة الاندلس
فيلم والتأليف

قالب ريلبي

ليلى مراد* (النور وجبري

بنوع صابرة والحفلة للزينة عن جبري ليرلين

من كثرة الأفلام التي كان الاسم فيها هو دليلى
نسبة لاسم ليلي مراد، اقترح أحدهم عدد اختيار
اسم لهذا الفيلم: اختاروا «قلى دليلى»، وتفسير هذا
أن الاسم يمكن أن يفسر «قلى ليلي»، أي «قلى
دليلى».



حاليا نجاح عظيم



السينما ستوديو مصر



شركة الأفلام المتحدة
انور وجدي وشركاه
تقدم

عزلة البنات

تمثيل

نجيب الريحاني * ليلى مراد * انور وجدي

يشترك في التمثيل

يوسف بك وهبي

واضع للموسيقى والألحان

محمد عبد الوهاب

يفتي لحسن «عاشق الروح»

مما كان في نجيب
سيد البركة
استفاد من حسن
عبد الحميد زكي
عبد الحليم اسماعيل
الخداج : انور وجدي

لتر ساعة ج: ٧٧٩ - ٧٨ سينما ١٩٤٩.

في سينما ستوديو مصر القاهرة

رييس
فزيال
مستدر
ريشولي
بالاسكندرية
بور سعيد
طنطا
بيروت



شرکتہ خاص فیلم تقدم بكل فخر آمودها رائعا للقصه السينمائية

الجمال فارس



مخرج
بدر قاسم

ممثل

فوز المرحوم جمال فارس

علاوة جميل سراج نبيه مرعيان

عيسى فارس ، شكوكو

ادب: مصطفى الحنايت

رياض السباطل محمد الشريف

علاء فارس

توزيع: جبار وادنان شركة الدمشقي

فوز المرحوم



عالميا

هَدِيَّةٌ يَبْشُرُ مَحَبَّتَهُ بِعَوْدَتِهِ
إِلَيْهِمْ مُتَصَرِّحًا بِسَيِّئِ الْكُورْسَالِ
بَعْدَ أَنْ كَسَبَ قَضِيَّتَهُ



تكملة أفلام هندية أمير سعودي زود الفقار
تكملة أفلام هندية أمير سعودي زود الفقار

تقديم الفيلم الوثائقي لـ

لصدي

تحت إشراف

عنبر
محمود ذوالفقار

قنار دشتی

قائمة المحتويات

بجاء الصبي
وقد شمر زاده أمان حسن صفر
في الفقار

اخراج: محمود والفقيه

تصویر: پھولپوری لومکا

من الاثنين ١٤ مايو بسينما الكورسال بالهاف

مل نورع ایلہ مدینہ لکھنؤ نوحاس دہلم

[illegible]

وَأَقْرَبُ عِلَّةٍ مُنْجِيَةٍ مِنْ خِلْمٍ
 "يَا سِرِينُ" صَوَّبَهُ لِحَسْبَةِ قَوْلِ الْعَلَمَةِ الْأَخِيرِ
 فَقَدْ أَشْرَفَ بِهِ فَحَسْبُكَ - وَهَذَا نَصْرٌ صَوْبِي
 مَا قِيلَ أَوَّلَهُ .
 وَكَانَتْ بَدَلُ "يَا سِرِينُ"
 مَا يَرْوَى عَنْ عَلِيٍّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ
 لَمْ يَكُنْ إِذْ قِيلَ ذَلِكَ .
 وَنَبَذَ الْفَرَقَتَيْنِ رَأْيَهُ .

انور و عده

من ١٨ شهر، يستعملها ويتس بالاسكتلندية
واللغة العربية، وتسمى النشوان بالاسكتلندية



مع منائر ومواقف رواية

الشمس

أول رواية من رواية محمد عبد الحليم

يوم الخميس

المسيرة صغيرة المهرجة

وتنجم بدور

بالاشتراك مع

أحمد علام - بشارة

عبد أحمد زكي -

المديني - روحية

عرج وصبر شركة

فريسي

بسينما ديانا

بسينما الكوزمو

بالاسكندرية



يظهر اسم الفنانة منيرة المهدية بشكل بارز ومستقل تماماً عن بقية أسماء الأفق...

ولكن هانت للانتباه ما كتب عن أن الفيلم من إخراج وتصوير شركة «بروسيدي» فيلم، ولأول مرة نعلم أن الأفلام في الإخراج والتصوير تكتب لشركات وليس لأفراد.



المصور: ١٠٩٨ - ٢٦ أكتوبر ١٩٤٥





علاء الدين صالح والأخوة ٢٠٧٥٠ موليير ١٩٩٩.

كثيراً ما كانت تعتمد التسجيلات في الإعلان عن الأفلام من خلال صورة للبطال والبطلة، وما هو ذا الإعلان عن فيلم السميرة.



فاتن حمامة وسميرة فيك

ظلموني في الدنيا

قصة إنسانية رفيعة تهز المشاهير
جوانبها الساحرة وأحداثها الفريدة
عن أميرة الأوبرا - المخرج حسن الإمام
كامل التوزيع - شكوكو - دوزن ومونت
جوكسي فارسي

انتاج مارغريته كيرين - توزيع بمساقيل
قريباً جداً يعرض على الشاشة

هذا لتأكد فكرة جديدة لتصميم الألبوم في الإعلان عن الفيلم، فمن النجوم التي يؤمنونها النقاد إلى علامة لانتاج موسيقى، مدخلك عالم الفيلم.

القاهرة
تجربة بانطوبيل
سارية الواري





يوسف وهبي
كريم خيومي
احمد علامه
كاره محسود
استغفار مروسى
الشيخ رافع
يوسف وهبي
معرض القاهرة سينما
المسرح ورسال ونوكس
اللوكنز
سينما
رئيس



إنتاج وتوزيع شركة الأفلام المتحدة - تأليف وإخراج أنور وجدي - حرار أبو السعود الإياري - أغاني حسين السيد
- تصوير وحيد فريد في ستديو مصر.

شركة أفلام لاسيا المصنعة

قصة الحب
والنضحية
والغارات





عاشق في البيع

إبراهيم

سید عبدالله
باری شیب
احمد علام

مهراسکت دارین السبع
مهراسکت دارین السبع
مهراسکت دارین السبع



سینما ادیرا باقشاهه

للقدان سنور عبد الله هراين المخرج إبراهيم
لما وقد اسلمنا به آوره في كثير من الأفلام.



سینما ادیرا

مهراسکت دارین السبع

تحمیه کاربریکا

مهراسکت دارین السبع

ایبراهیم عار

مالیا عظیم **بسیما الکورسان**

جریة محمدی فیان

فیان

آفر اخبار

مهراسکت دارین السبع



سینما ادیرا

الخمسة (فيلم)

المملكة التي ترتقت على عرشها هذا اليوم
الفنقة الممثلة العالمية الأديبة



مسرحي
حمدي
تحياتكم

ودعها ... فاتها نود عاكس

ستوديو

الأفيس نلته بمسورة أخرى بعد شهر واحد فقط
من الأفيس الأول
آخر ساعة ع: ٢٩.٨٥٠ مارس ١٩٥٠.



محمد فوزي
يلى مراد

الخمسة

هذا هو شكل الأفيس الأول للفيلم «الخمسة»
ويلاحظ فيه بروز اسم محمد فوزي ويلى مراد
عن المخرج حلمي رفلة، كما نلاحظ للمقابلات
في تكرار اسم محمد فوزي ويلى مراد
والعطيق الوارد على الأفيس - يناير ١٩٤٩.

آخر ساعة ع: ٧٤٤ - ٢٦ يناير ١٩٤٩.

ابن النيل

من كتب سينما
في قصص كثر

فانت صامت
بهي شاهين
شكري سرجان
برست شاهين



أفيل بسيط جداً لا تظهر فيه غير صورة لفاتن حمامة مع التحديق البسيط أيتها عليه... وعلى استحياء وضع اسم المخرج يوسف شاهين.

رأت الشركة الشرقية للسنيما، أن من حق جمهور الأحياء الشعبية، أن يستمتع بمشاهدة الأفلام المصرية في دور فحمة تتوزع فيها كل وسائل الراحة... فاختارت حي السيدة زينب، وهو في مقدمة الأحياء الشعبية شهرة وازدهاراً، وأقامت على ساحة كبيرة تشرف على الميدان القصيع دار «سينما الشرق» وقد حرصت الشركة للشرقية على أن تكون «سينما الشرق» داراً شعبية من الدرجة الأولى، فلم تدخل في تأنيها وتجهيزها والآلات المصدقة.. تكلف بناؤها حوالي مائة وسبعين ألفاً من الجنيهات، وجهزت بآلات تكويب الهواء، التي تعدّ أكبر آلات من نوعها في القاهرة فلها ثلاثة مضامض بينما آلات التكويب في الدور الأخرى لها مضامضتان.. كما جهزت بأحدث وأدق آلات العرض «روسترن إلكتروني»، وتضم سينما الشرق ثلاثة آلاف كرسي مريح كلها من الجاد، وقد خصصت لمرض الأفلام المصرية، عكب عرضها في القاهرة مباشرة، وتعرض معها أفلاماً أمريكية منتقاة، مما جعلها موضع ثقة وإقبال كل الأمر والمطبقات المختلفة في حي السيدة وما جاوره من الأحياء..

وللشركة الشرقية، دار أخرى في الحي، هي سينما «إيزيس» تعرض أفلاماً مصرية.. بعد عرضها في سينما الشرق.. مع بعض الأفلام الأجنبية من طابع خاص.

وهكذا استطاعت الشركة الشرقية للسنيما بدائلها «سينما الشرق» الفحمة أن تحقق آمالي حي السيدة حلمًا من أجل حملهم وأن تتيح لهم الترفيه من أنفسهم بمشاهدة الأفلام في دار لتيقة تفرقت لها كل وسائل الراحة..



يتصور لنا هذا الأفيل، للشكل المستخدم في الإعلان عن الفيلم ويتبدى وتدى في شكل دويلة من شريط سينمائي.. ويلاحظ فيه أن المخرج هو كاتب السيناريو نفسه ولكنه وضع اسمه كمخرج في ثانوية وكثرة ككاتب سيناريو في مكان آخر ويلاحظ كذلك، أن مصمم الأفيل مريع باسم هيام كامل فهو أول المخرج نفسه هيام كامل؟



شهادة
الفضيلة
المنظرة

حزب العمال

صدر خامس العدد لكتاب رستم في أعلى الأوتار ويستخدم الدخان بشكل مباشر في اسم الفيلم.



المصور: ١٩٦٦ - ١٩ فبراير ١٩٦٧.

لخر ساعة ع: ٩٣٠ - ٢٠ أغسطس ١٩٥٢.

عبد الحليم نصر
 قصة حب في الحب والبراءة



عبد الحليم نصر
 أم كلثوم

أقوى قصة ظهرت على الشاشة



ليلى مراد
 يحيى شاهين
 عماد حمدي

إخراج: يوسف شاهين
 توزيع: مينا فتيما

من أغاني الأفلام
 بسيف ستوريل
 وسيف ياروف
 وسيف الصبيح
 وسيف الأنس
 وسيف فرياد

تتوارى في الليل كلور من أفلام الصنجر الكبير
 (الآن) يوسف شاهين وهذا الأفق لهذا.

السيرة
 أولاد

عبد الحليم نصر
 أم كلثوم

أقوى قصة ظهرت على الشاشة

إخراج: يوسف شاهين
 توزيع: مينا فتيما



الحبيب المحمود

لیاقت مراد
عہدین صدیقی
مکالمہ سناوی



عبداللہ بن مسعود

۱۳۵۵ تپاریسینا مصر رطه

رومن ۲۰ يناير ۱۹۱۹ء ویتس باؤکنڈ

فيلم آخر من تأليف وإخراج يوسف وهبي
تشاركه البطولة لهيى مراد.
ونلاحظ هنا، بروز اسم مختار عثمان،
الذي امتاز المشهور في ذلك الوقت، عن اسم الفنان
محمود المليحي.



[Faint handwritten notes at the bottom of the page]

الحل الكهربائي وفوقية البلاستيك والاشغال - 130



محمود عبد الحليم

الأسطورة

أدعى الأنظمة

سنة ١٩٦٢
مهرجان
السينما
في
القاهرة
مصر



الأسطورة

الأسطورة



محمود عبد الحليم



المصرح: ٩١٢ الجمة ٣ أبريل ١٩٦٢.

محمود عبد الحليم



المهـاربة



إن أشوق ما يتوق الناس رؤية شخص عاربه وخاصة إذا كان هذا الشخص من الجنس الذي استطاع على تسببه الطيف ولم يحدث هذا فالت بوليا التي برسم كبرى عباس حين نوص الناس بنظر الطرية الشياطينية الكبيرة ليل مراد وهي تبدو هرباً من البوليس الذي أخذ يفتشها متلاً في اللاتمن ورجال في حكن من التوراعها وكان البس يتدورون بروا أنور وحدي زوج ليل في صبة البوليس فرجا تكون حاربة من زوجها . وإذا كانت السألة على الكس قد كانت ليل حاربة من حسا . بل من حياتها ، ولم تنفد من هذا الأثر المخرج إلا الأستاذ الكبير يوسف بك وهي التي وجدته ، مضطراً بلا سبب ظاهر إلى إختفائها في قصره القريب الذي دخله ليل دون أن تدري إلى أين تال ؟

المصدر : ١١٦٣ - ٢٤ يناير ١٩٤٧

تكتب المجلة (المصدر) هذا التحقيق على الدوام كأن الشخصيات عتيقة فذكرها بأسمائها وليس باسم أبطالها في الفيلم .

آخر ساعة : ٨٠٠ - ٢٢ فبراير ١٩٥٠

شاطئ الفلام

ليلى مراد حسين صوفي تومباريوكا

عمر كاسد حسين حاتم

سيف - استغاثات

علاء بكات

يوسف - فريد ابراهيم

سيف - استغاثات

علاء بكات

يوسف - فريد ابراهيم

سيف - استغاثات

علاء بكات

يوسف - فريد ابراهيم

سيف - استغاثات

علاء بكات

يوسف - فريد ابراهيم

سيف - استغاثات

علاء بكات

يوسف - فريد ابراهيم

سيف - استغاثات

علاء بكات

يوسف - فريد ابراهيم

سيف - استغاثات

علاء بكات

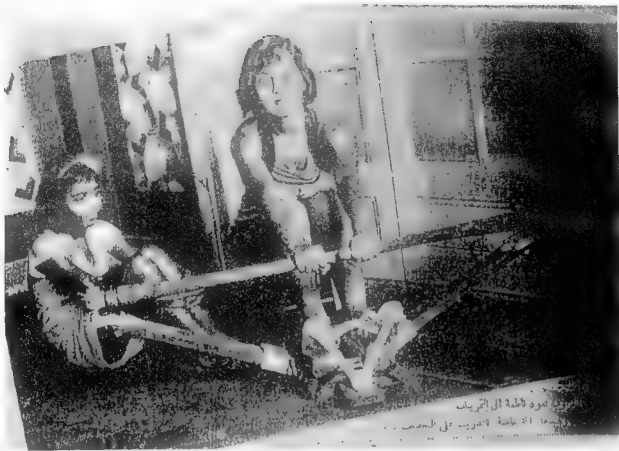
بدرج اسم المخرج في أغلب الأفشيات بعضى بروز اسم أبطال الفيلم بصورة أكبر من للمخرج نفسه مما يمكن للتراتبية بين الفنانين في ذلك الوقت .



تومباريوكا ١٠٥٠ المروية



ربما لا يعرف جيلنا كله من هر أحمد الهبة، هذا الفنان الذي دارت الشبهات حول علاقته بالأمان أثناء الحرب العالمية الثانية حيث اعتقله الأوس لبعثة أشهر عاد بعدها إلى مصر .



مود طلبة الى الترييب

وسعدا الى خاصة التريب على الحبيب

... بينينا او... بينينا

الاول شراح عبد العزيز بصر التريب ١٩٦٩
 اسوع نظر انتدا من التريب ١٩٦٩
 بينينا او... بينينا

صور وخراج طيبة بدارس التريب ١٩٦٩
 اميركا تلي التريب



عيطفي او الساحر الصغير
 التريب التريب

موسيقى: قتالي، صوفي، ١٩٦٩
 ٢٠٠٠، ٢٠٠٠، ٢٠٠٠

در باند التريب فكتة تدم كسك التريب

مطاب لك برارز كوس

وغير تدم التريب التريب، لاني تدم، التريب ١٩٦٩

الصور: ١٩٦٩، ١٨ أبريل ١٩٦٩



موسيقى التريب التريب، التريب التريب

يوسف وهبي بك
 ليلي مشراد

موسيقى: يوسف وهبي بك
 يوسف وهبي بك

ساحرة
 التريب

هذا يتخذ الأقنوش شكل للجورم التي يتوسطها
 الفنانين، ويلاحظ هذا أن الفيلم تأليف وإخراج:
 يوسف وهبي والتأكد على الموسيقى والألمان.



يوسف شامين



روزو ماضي

ف

في بداية الأوراق/ البحث الذي شارك به الباحث أسامة القفاش

في حقبة البحث الثانية عام ١٩٩٧ في إطار مهرجان القاهرة للسينما الدولي السادس عشر ولتي تناولت تاريخ السينما العربية الصاعدة، يقول الباحث: (كانت رحلة البحث عن فيلم «الساغر الصغير» وترميمه وإعادة ترتيب نغماته السمائية، رحلة شاقة ولكنها ممتعة)، وأنا بدوري أريد ذلك لما يشقى تلك الرحلة للشاقة الممتعة التي فتحت لنا آفاقا على عالم «محمود خليل راشد» الساحر والذي سويتين لنا من خلال هذا البحث أو هذا الاكتشاف الأركيولوجي للسينما، مدى روعته.

مدخل أنثروبولوجي

يقتصر الباحث في مقدمة بحثه الأبحاث الاجتماعية ووضع السينما على وجه الخصوص في المجتمع.

١ - نموذج نظري:

ويوضح ذلك النموذج الذي يطرحه أن «رؤية المجتمع المصري منذ منتصف القرن الثامن عشر كانت قد بدلت في الثمانينيات تقريبا بمقاربة دائرية للحضارة الغربية التي اتخذت أشكالا عدة بدءا من «على بك الكبير»، ومرورا بحملة «نابليون»، ثم النموذج الاختراقي الذي قدمه «محمد علي باشا» والذي انبنى أساسا على «اختراق نسق دائرة الحضارة الغربية، ومن ثم تطوير النسق الحضاري الخاص بالمجتمع المصري».

ويوضح فكرة الدائرة للحضارة الغربية باستخدام الشكل الهندسي المثلث على ذاته بلا نقطة بداية أو نهاية، أي أنها تطرح نفسها ككل متكامل قبل كله أو يرفض كله.

ومن منطلق تلك النظرية التي يطرحها الباحث «أسامة القفاش»، يرى أن محاولات الآخر لمقاربة الحضارة الغربية في ضوء علاقة الأشكال الهندسية، المختلفة بهذا الشكل، وأن الآخر هو نحن المصريين، والعرب والمسلمين، ثم يرى أن تلك المقاربة لم تفرج عن ضلوع:

(١) التماس.

(٢) الاختراق.

ثم يبين المقصود بالتماس أنه: (تلك المحاولات التي قام بها بعض المثقفين العرب منذ أواخر القرن التاسع عشر لمقاربة الحضارة الغربية، وعادوا منها منهجرين ومذهولين، وكانت نقطة التقابل مع الدائرة الحضارية الغربية هي نقطة التماس، ومن ثم صارت نقطة المرجعية في حياتهم).

وعن الاختراق يقول الباحث: إنه وسيلة أخرى لمقاربة الحضارة الغربية استخدمها نفر من المثقفين المصريين والعرب، اختلفوا الدائرة ومن هؤلاء كان «راشد».

ب - بداية أم بدايات

ينتقل بنا الباحث هنا إلى عملية التطوير والتحديث التي شهدتها مصر مع بداية القرن، فيسوق لنا مظاهر هذا التحديث ويستدل عليه بالمفردات الحديثة كالسينما التي ظهرت عام ١٨٩٥ في فرنسا ووصلها إلى مصر عام ١٨٩٦، والسينما في أوائل القرن - لم يذكر العام - وكذلك الطائرة التي زارت مصر عام ١٩١٤ وهكذا بخلاف تطوير المصريين لتلك المفردات ويسوق لذلك مثال تطوير راشد للملاعب التي كان يستوردها معطلة من أوروبا.

ويخبر تعقيب على النظريات التي جاءت في البحث، ماكينة الناقد السينمائي سمير فريد في كتاب (صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية) المصادر عن اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوي للسينما بالمجلس الأعلى للثقافة - سلسلة كتب العيد المئوي للسينما - طبعة عام ١٩٩٤ .. جاء في ص ٧٧:

يعتبر بحث أسامة القفاش عن مصود خليل راشد، نموذجاً للتلف في تطبيق الأفكار النظرية كبحث محمد أن الحضارة الغربية الحديثة دائرة مغلقة، وأن موقف المثقفين العرب من هذه الحضارة إما الدوران مع الدائرة أو مسأطوحي عبثه (التماس)، أو لخدراق هذه الدائرة، ويقدّر ما يدين للتماسين، بقدر ما يجل الاختراقتين

تاريخ السينما الصاعدة

على نبوي عبد العزيز

تاريخ السينما القاهرة

وقد جاء في الإعلان عن الفيلم والعراق صورته بالبحث، أن فيلم (الساحر الصغير) هو أول فيلم استخدم فيه الموسيقى الشرقية كأول فيلم خلا من المناظر الوثائقية التي تنسى إلى سمة البلاد.

● أول فيلم يرمى إلى فكرة سامية وغرض نبيل.

● أول فيلم حاز إعجاب مشاهديه فكري كثير منهم مشاهدته مراراً.

● أول فيلم مصري في تصويره، مصري في إخراج، مصري في تمثيله.

● أول فيلم جُمعت فيه كل عناصر السينما ومبتكراتها.

وهذا الفيلم هو أول فيلم مصري يمثل بالصدق السينمائية، التي لم يكن لمصر من قبل أي معرفة بها.

وموضوع الفيلم يدور (٢) حول زيارة مصطفى بكال الزاوية لبلاد الهند في صحبة والده وتلقينه من السحر على يد زعيم السحرة في جبال هيمالايا ثم رجوعه مع والده إلى مصر حيث يلتقي بمكر يدعى بهلول فيأخذ في زجره ونصيحته مستصلاً في ذلك رسائله السحرية التي ضرب بها بهلول عرض الحائط، واستمر في ضربه حتى أدى به إيمانه بتعاطي السحرات والسفدرات إلى الجنون، ثم شفي وتاب.

ورجعت إليه كرامته التي أهدرت على منحن الإيمان، وقد تخلل موضوع الشريط بعض الحل السينمائية من بينها تحويل رجل إلى قف، وخروج الصلح من البحر إلى يد الساحر الصغير، وسقوط القمر من جوف السكر إلى كأس في يد الساحر، وتصوير عواقب القمر والسفدرات و... إلخ، وقد لجج راشد في إخراج هذه السينمات لجأها بأهرا.

وقد قام بتمثيل الفيلم مجموعة كبيرة من الممثلين - ٥٠٠ ممثلاً وممثلة كما جاء في إعلانات الفيلم - من هؤلاء أحمد السعدوي، ملكة جمال، مصطفى كامل، راشد الابن بطل الفيلم، وقد قام بتصوير جزء من الفيلم محمد بهومي أحمد زباد

وتخرج فيها عام ١٩١٧ وكان ترتيبه الرابع، وكان قريب الدكتور/ مصطفى مشرفة الثاني.

بعد تخرجه، عين مدرسا للمطبعة والرياضة بالمدرسة الخديوية بالقاهرة عام ١٩١٨ ودخلت مرحلة جديدة في حياته.

بعد عامين انتقل إلى المدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية، وفي عام ١٩٢٤ أنشأ مصعباً باسم محمد العلوم والسفدرات الحديثة بالمراصة وقام المعهد بعمل المكتب الاستشاري الفني الذي يصدر للشرائح العلمية والفنية، ولم يكف راشد بهذا، لأنه كان يهتم بالاتصال بالناس فألحق بالمعهد قسماً للسينما، أنتج فيلمين عرضاً معاً تحت اسم الساحر الصغير - شارك في تصويره محمد بهومي.

ويقول الباحث أسامة القفاش عن الفيلم: إن الفيلم قد صنع أساساً لفائدة جمعية منع السحرات التي كان راشد أحد أعضائها البارزين، ومن إعلانات الفيلم نستنتج أنه يعرض تحت رعايته ورعاية الأمير حسام طوسون.

كما يُعرف من الملاحق المرفقة بالبحث، أنه قد عرض لأول مرة يوم ٢٩ أغسطس ١٩٢٢ بسيما أولمبيا بالقاهرة ثم في سيما أولمبيا بالإسكندرية في ١٤ سبتمبر من العام نفسه، ثم في سيما الكونجوراف الأهمي بطنطا يوم ١٩ سبتمبر من العام نفسه (١) أيضاً.

ويمبر موقف الاختراق هو الموقف الصحيح الذي يحافظ على الثقافة الخاصة ويمتد من الثقافة الغربية دون أن يخضع لها.

ويدور النحور في التفاصيل الخاصة بهذه الأفكار النظرية، نعتقد أن الحضارات كلها بما في ذلك الحضارة الغربية الحديثة لم تأت من فراغ وأنها كانت خلاصة ما سبقها من حضارات، وبالتالي فكل حضارة هي ملك لكل البشر، وحتى إذا أراد الشرقيون الإغناء بأن حضارتهم دائرة مغلقة، فإن المشكلة هنا هي مشكلة من يعتقد ذلك ومن يوافق على هذا الاعتقاد.

وبالمحض أن فكرة الدائرة المغلقة، وفكرة التمسك، وفكرة الاختراق، أفكار صحيحة، فمن التصف اعتبار محمود خليل راشد من الاخترايين كما يذهب الباحث بل هو أقرب إلى التماسيين، ويدرك الباحث أن تشبيه الخلل مصطفى كامل راشد بإجائي كوجان المصري، يتعارض مع القول بأن محمود خليل راشد من المثقفين الاخترايين.

محمود خليل راشد - سيرة حياة

من أوراق البحث، نتعرف على حياة محمود خليل راشد: ولد في رأس العين يوم ١٤ من شهر يوليو عام ١٨٩٤.

وحصل على الشهادة الابتدائية في يونيو ١٩١٠ وكان ترتيبه الأول على محافظة البحيرة وأسند وهو في هذه السن الصغيرة مجلة راشد المطبوعة على بالونطة وصدر منها عددان فقط.

ثم التحق بعد ذلك بالسن الأولى للثانوية بمدرسة رأس العين بالإسكندرية، وألّف في تلك الفترة أولى رواياته نسبية أو فسحة الإسكندرية وذلك عام ١٩١٢، وفي هذه الرواية تحدث عن السينما باعتبارها وسيلة لمكافحة الإجمام.

وفي عام ١٩١٤ نال شهادة الثانوية أو البكالوريا وكان ترتيبه السادس على القدر المصري.

التحق بمدرسة المعلمين العليا لأسباب ذكرها في كتابه (أقصى رغبة مقترعاتي).

السينما المصرية، وأكمل تصويره الفيزي
أورفانتيلي.

راشد وعلاقته بالسينما

جاء في هذه الورقة من البحث - وكما
يقول الباحث - أن اهتمام الدكتور محمود
خليل راشد بالعمل العام كان كبيراً، ومن
خلال هذا الاهتمام أخذ بطور في علاقته
بالجمهور، ولما كانت السينما شغله الشاغل
منذ فترة بعيدة كما ذكر ذلك في روايته
(سنة فتاة الإسكندرية) عام ١٩١٢ واستخدم
السينما كوسيلة لمكافحة المجرمين، وقيامه
بعد ذلك بألوف وإنتاج وإخراج فيلم
(مصطفى أو الساحر الصغير) وقراره بأن
يكون الفيلم امتداداً للحدثة السابقة، مع
ربطها بالواقع المصري في ذلك الوقت
وتوصيل القيمة الاجتماعية التي يريد تقديمها
للناس من خلال قصة الفيلم وهي قيمة
محاربة الفقر والفسادات وبيان ضررها
على الفرد والمجتمع، ومن هذا الإدراك
المتميز للثمن السينمائي يقول الباحث: إن
راشد تحدث، عنه في مجال أسباب انتشار
الصورة المتحركة فقال:

(١) انتشارها لا يتوقف عن فهم الكلام،
ولذا يفهمها الأمي والأعمى كما يفهمها
سراهما، فالمشاهدون يفهمون العرائد من
حركات الممثلين وفعلهم.

(٢) الإنسان طبعاً كسان أو رجلاً،
متحسناً أو متحدياً، مفهم بالصور لأنها
تعمل عنه عاء التفكير الذي هو ضرورة
لهم الكلام أو الكتابة، فالصور المتحركة
كالمقام المبهوم.

(٣) الأجرة التي يدفعها المتفرج زهيدة،
وذلك لأن الشريط السلي للواحد يطبع منه
مئات الأشرطة الإيجابية التي تباع أو تزجر
لعرضها في أنحاء العالم وهذا يقلل من ثمن
الشريط.

(٤) روايات السينما مثال الحياة لصدق
تشوي ومناظرها متفولة عن الطبيعة، وهذا
الإدراك عند راشد لقن السينما وطبيعته
وحرفيته جعله قادراً على تقديم سينما متميزة
تمثل الصورة فيها مكان الصدرة كما تتجلى

علاقته بالسينما والتكنية القريبة على رجه
الخصوص، في اللقل عنها فيما قدمه من
خزج وآليات تنفيذ هذه الخدج في الفيلم.

ويقول الباحث: إن الملاحظة الجديرة
بالذكر هي أنه بطور ما يظنه ويضيف إليه
ويشرح فيه، ومن بعده، بما يخدم ويقع
للمجتمع العربي، أي أنه لا يكتفي بالإنجاز
بالفيلم.

ومن فهم راشد الواقعة المتجاوزة يقول
الباحث: إن راشد في فيلمه يشرك المتلقى
في الحدث ويحلل الأسطورة جزءاً من تسويق
حياته، فالواقع عدد ليس فقط لصور الحياة
اليومية التي يقدم منها الكثير كما في مشاهد
البحر والسفن وحياة الصيادين.

ولكنه أيضاً العلم والقدرة على التحليل
وبساطة القدرة على الأمل، ويذهب الباحث
في تحليله للتسليم إلى أن هذا التركيب
الأسطوري يقابله كجسور تركيب ويديه
التصميم الشعبي كما في ألف ليلة وليلة مثلاً
أو الملاح الشعبية مثل «أبو زيد الهلالي»، أو
«سيف بن ذي يزن»، و«حمزة البهلوان»،
وغيرها، حيث التفرغ والخرزى وتلاقي
الخطوط وتشابك البناء من أهم مميزات تلك
التصميم.

السينما وثقافة تاريخية (٣)

في حديث الباحث (٤) عن علاقة السينما
بالتاريخ من خلال فيلم (مصطفى أو الساحر
الصغير) قال: إن السينما وثيقة بصرية دالة
على التاريخ فهي الفيلم لا تفرج على
الحدث، لا على التفسير والشخصيات بل
الإسكندرية في الشلالات، على الأزياء
وكيفية ارتدائها خلال تلك الفترة، على
الإعلانات (غوربا وسجائر سوسة وغيرها)..
كل هذا لم يعد موجوداً، لذا فإن الفيلم يشكل
ولائق تاريخية ثابتة ودالة، ولأنه أضر بأنها
أهم من الوثيقة المكتوبة، لأن المرئي يصيب
تزيينه، فالمرئي أكثر دلالة على الواقع.

النقد السينمائي عند راشد

يركز الباحث على الخصائص العديدة
التي يتميز بها نقد راشد السينمائي وروايته
للدراسات الذي تؤيده السينما في المجتمع،



لقطة من فيلم «شابلن جلدى»



محمد بهومي للروس الأول لصناعة السينما في
العالم العربي

تاريخ السینما العامة

السینمائیة ومدى تأثير ذلك على فكره واستخباذه السینما فی نشر الفكر الإنسانى والقضية والمض على مكارم الأخلاق...

ونجد ذلك فی مثن سطور البحث جلیا .

تحت عنوان : الأسلوبیة المتجاوزة ، يقول الباحث : كانت الجمعیات الأهلیة شكلا من أشكال التنظيم الجماهیری ، ومقاومة الفكر الغربی بزیوته المتحررة الإمبریالیة ، وكانت كذلك وسیلة من وسائل نشر الفكر الاخرى المتجاوز لإطار دائرة المتحاربة الغربیة .

ومن ثم ، نجد أن جمعیة منع المسكرات تقر صلا فلم دعائی بناء على طلب راشد لتحقيق أفكاره عن استخدام السینما كوسیلة لنشر أهداف الجمعیة وهی مبارزة المذخرات ومنع المسكرات وإظهار وإسهار ذلك لها على الصحن . ونلاحظ فی فیلم (مصطفى) الساحر الصغیر) أن تأثر راشد السینمائی كان بالجانب المسرحی والغزالی والطمی السینما ، كما نجد أيضا تأثره الشدید بالسینما الأمريكية ویبدو ذلك من شخصية «مصطفى» على نمط النجم (جاکى كوجان) .

كما نجد أن راشد استخدم أفراد العائلة فی التمثیل ربما كان ذلك نوعا من التوفیر ، ولكنه أيضا يدل على حب راشد لأفراد أسرته .

٢- وسائل الاتصال الأخرى : أو وجود الشخصية الاجتماعية

من خلال مرافقتنا لرحلة راشد وتطور أفكاره التي بدأت منذ الصغر بدلیة من خیال الخيال ثم التکلیف فالتأثر ثم السینما وأخیرا الزیاد والإذاعة .

هنا يطلب الباحث منا وقفة تأملیة لهذه المرحلة فقول :

أنشأ راشد إذاعته الفاصلة وهو فی حلوان یعمل مدرسا للتعمیه فی مدرسة حلوان الثانیة للبنات ، وكانت تلك الإذاعة تبث برامجها على مدى ٦ ساعات ، وقد كانت البرامج تنقیفیه علمیه وفکریه على حد قوله) .

وقد استقى الباحث تلك المعومات من قصصاته من جدریة الأهرام بتاریخ

الحیة المتعددة فی هذا العصر ، وهو للشخص التي تبحث بدور الحکمة والإحادیة إلى عقل الثبانی والشیوخ ، .

ثم یصفی تعریفا للتمثیل فقول :

« التمثیل هو الإتیان بأفعال وأقوال ذات معنی سام لغرض التسلیة والإعجاب ، ثم یصل الباحث فی رحلته الاستکشافیة لعالم راشد السینمائی فقولی الضوء على لغة راشد السینمائیة فقول : « اللغة السینمائیة عند راشد لغة متمیزة فهو یستخدم كل عناصرها استخداما مرکبا لخدمة للدراما ویولی عذایة شدیة لكل جزء لم یصغ هذا كله فی إبداع متمیز یتمیز بسهولة التتی وعصق للتأثر وتعدید للترکیب ، .

ویعطی لنا مثلا لامتعاه البانج والنموار والفوتولت الفاصلة والموسیقی والمکیاج وأداء التمثیل والفلاش ، قول راشد : « یجب أن تكون ثیاب الممثل ملائمة لزمان العرض ومكانه فمثلا عن ملائمة أسماء أشخاص للزویة وثیابهم لغة جمهور المشاهدين ... » .

راشد : التأثير الاجتماعي والسینمائی

١- قصة ظهور الفيلم : أو الأسلوبیة المتجاوزة

یصل بنا الباحث فی نهاية رحلته البهیة فی عالم راشد السینمائی الساحر إلى أهمية البعد الاجتماعی فی حیاة راشد

ویسوق لذلك مثلا لقدحه لفیلم «قبلة فی الصحراء» (للأخوين لاما) والذي نشره فی مجلة المستقبل عام ١٩٢٨ مع ملاحظة قدرته الفائقة على الخیال وإدراكه علاقات الدال بالمدلول واستخدام الرمز فی السینما : (إن أهم ماسیقلت للظفر فی الروایات التي توضع عن مصر والفرق ، سینمائیة كانت أو تألیفیة ، وجود الأهرام وأبوی النهر والصحراء فیها ، فكان الثلاثة هی مصر ، وكان الشرق لیس إلا الآثار للصامة والزمال للفرسام) .

ویؤكد راشد على ثقلیة الإبداع مع واقعیة العرض لا الشكل ، فهو یرى أن للذى یعمل فی السینما لیس مزیفا أو حریفا یرید مهمة رسمها له غوره ، ولكنه یحب أن یرى منفردا ذاتیا بالعمل ، وأن یرای خصوصیات المجتمع والمكان والزمان حتی یتحقق الاتصال بیده وبنی الجمهور ، ومن للغة الدلالیة للفلل للدرامی علاقاتها بالمشعرون الاجتماعی یتكرر راشد فی نقده للفیلم «قبلة فی الصحراء» : أنه من الأغلاط فی الفیلم ، أن یتدعی شیخ العرب ابن أخیه فیدخل علیه ویجلی فی صدر السكان ، ولا یظهر فی حدیثه معه أو أثر لاحترام ، وكيف ننظر لمتحرما من ابن أخ بنفسه المولود إلى مشاهرة صه فی سبیل الاشتراك فی سباق الخیل ، وكل هذه الأمور لا یمکن أن نحصو حداثتها فی بلاد تلقن أبناءها احترام كبار السن فضلا عن آیاه الأمور .

ویطلق راشد فی نقده بعد ذلك من منطقیة الأحداث وتتابعها حیث یركن من لهم إدراكه للفتن / الجمهور فی المعایة الاتصالیة عالیة التأثير والفاعة التي تعتمدها السینما .

كما یصل الباحث إلى نقطة مهمة ، وهی إدراك راشد لفطوره أن تكون الواقعیة فی العمل السینمائی هی تسجیل الحدث ، أو حتی مجرد تقديم مرصعة لما یحدث فی الواقع مع إغفال الجانب الإنسانی للحدث بكل شخص .

وعن الوضع السینمائی فی مصر فی ذلك الوقت ، یشیر راشد إلى ذلك فی كتابه «فن التمثیل» : « إن للتمثیل من أهم مظاهر

١٩٢٣/١١/٢٨ (تحدث عن كيفية استعمال الراديو في المنازل بغرض إزعاج الجيران).

وقصاصة أخرى سجل اعتراض بعض المستمعين على إلغاء الإذاعات الأهلية الخاصة، وكان راشد من بينهم وكانت بعنوان «الإذاعة اللاسلكية في مصر.. ماذا يريد الجمهور»، بتاريخ ١٩٢٤/٥/٢٧ في الأهرام.

ويستخدم الباحث عرضه بأحكامه عن وجود الشخصية الاجتماعية عند راشد من خلال قراءته للنص، السابق بقرينة: «إن الدعوة.. في هذا ذاتها.. إلى الإقضاء على الإذاعات الأهلية تعطي فكرة البعد الديمقراطي والجماعية في فكر راشد، وهو البعد الذي أسماه مرزا هب للخير والدعوة إلى الفتح العام».

وفي الختام يقول الباحث: «إننا لا نكتفى أن ما قمناه بخصه لقواعد ما سمي بالبحث العلمي الدقيق»، ولكننا نرجو أن يقبل هذا البحث منا كمجموعة (٥) برصقه محاربة على طريق شاق وضروري لاكتشاف آثارنا الإسلامية وأصلها التي نوقن أنها

موجودة. ■

الهوامش:

١- ج. في الأفتى الخاص بالقول: أنه يحرض في اتدريس مبرحريف إلى على بضاعتها من ١٩ سبتمبر ١٩٣٢، ولكن على خلاف مجلة التراكيب الصادرة في ٢٩ أغسطس ١٩٣٢ تحرق صورتها ضمن ملاحق البحث، أنه سيحرض في أسبوعا نفسها يوم ٢٦ سبتمبر

١٩٣٢.. أيهما التاريخ الصحيح وتلك المعلومة لم يعقب عليها أو يؤكد الباحث.

٢- (صفحات مجهولة من تاريخ السيلما المصرية) كتاب من إعداد الناقد السيلماي / سمير فريد.. للناشر: المجلس الأعلى للثقافة.

٣- حوار المسألة، تدم جرجورة، مع الباحث «أسامة الكفاش».

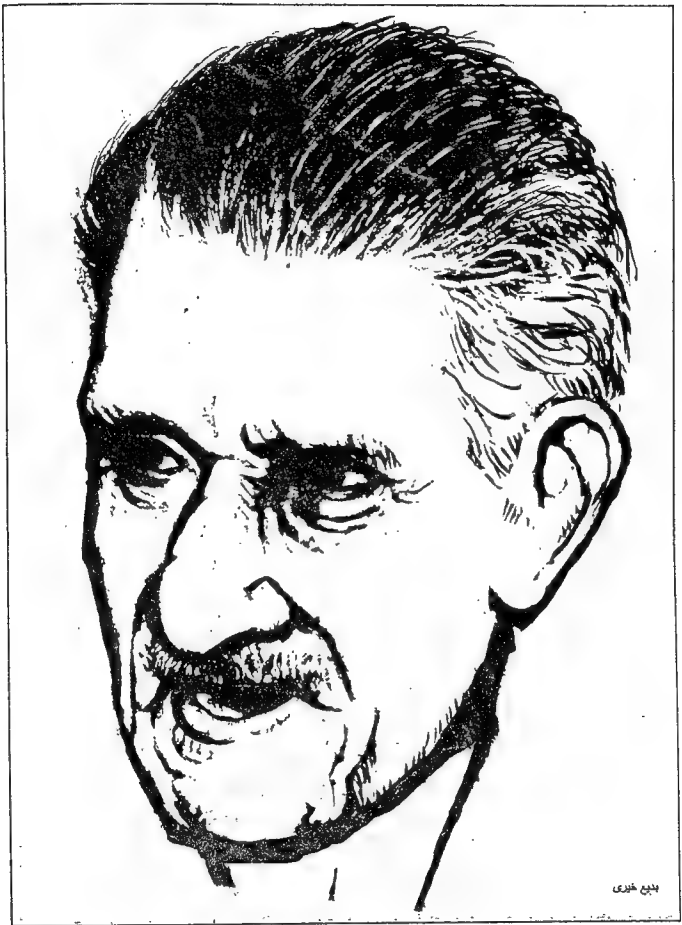
نشر في السيفر اللبنانية بتاريخ ١٩٩٥/٥/٣.

٤- المصدر السابق نفسه.

٥- ضمت مجموعة البحث عن أعمال راشد الباحثين: «ماهر سعيد»، «حماد الدين السيد»، «أحمد مخلوف»، «الصابي محمد الصاوي»، «محمد مامي»، «أشرف هبة العليم»، «علي نبوي».

«تنويه»

ندعو، القاهرة، السادة المشتركين بها، ممن قاربت اشتراكاتهم على الانتهاء إلى تجديدها، لضمان وصول المجلة إليهم في مواعيدها، كما ندعو، القاهرة، قراءها ممن يشتركون بها لأول مرة، إلى كتابة الشيك الخاص بالاشتراك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب، وإرسال صورة ضوئية من الشيك أو الحوالة البريدية إلى إدارة المجلة على عنوانها المثبت بالصفحة الأولى: ١١١٧ كوريتش النيل، وذلك حتى يتسنى لإدارة المجلة اعتماد الاشتراكات بالسرعة المطلوبة.



بدیع خیری

الكوميديا بين السينما العالمية والسينما المصرية

محمد كمال السيد مبارك

متر ندى فيلم بأفلامه الإخبارية

ق

مائة عام من السينما ولأزلال
التحديث عن الكوميديا شيقاً
ومتجدداً سواء أكان عن الكوميديا في السينما
العالمية أو للسينما المصرية.. ومع
الاحتفالات بمرور مئة سنة في مختلف أنحاء
العالم، وحتى في الإتحاد السوفياتي بقدر
كبير من اهتمام جمهور السينما في الدنيا
بأسرها.. ولا شك لحظة في أن نجاح
الأفلام الكوميدية بفرعها الرقي والهاجس في
وجهات الأرض الأربع، مرتبط بالصحة
النفسية للفرد من جمهور السينما ورغبته
الاثباتية في التخلص من مشاكله أو لكتفله
أبصر الوقت، ومع الكوميديا السوفياتية نجد
مشاهد تبرز في الفكاهة كأنها الهالات
المنيرة تحتل مساحة مع الزمن ولا يمكن
نسيانها، مثل مشهد رقصة شارلي شابلن
في فيلم «البحث عن الذهب» ١٩٢٥ أو
الفتاك للثلاث الأولى للصامتة من فيلم
«الأرباب المحبون» ١٩٣٤ لـ هارولد لويد
أو مشهد تبادل الأدوار بين السلطوك والأمير
في فيلم «سلامة في خير» ١٩٣٧ أو مشاهد
عديدة للعبة القط والغزال بين السعد
إسماعيل ومن والجاريليس ريساش
القصوي، والتي لم تحمر بنتاج طول
سلسلة الأفلام التي أنتجت في عقد
الخمسينات.

أين البداية؟

حتى اليوم لم يتفق مؤرخو السينما على
اعتبار فيلم ما كأول فيلم كوميدى في
التاريخ فبينما الفرنسيون يعتبرون فيلم
لويس لومبير «مناوبة البستاني» ١٨٩٥
هو أول فيلم كوميدى في السينما، ويصر
الأمريكيون في الوقت ذاته على اعتبار فيلم
وليم فيكسون «فريد أوت بسط» ١٨٩٥
هو أول فيلم كوميدى على الإطلاق في تاريخ
السينما ويدور الفيلم الأول حول بسطاني
يتعرض لمقلب صبي صغير وهو يحاول
جاءداً أن يبرى الحديقة بينما الفيلم الثاني
صور فريد أوت هذا وهو يحسن عدة مرات
بشكل وديع لسنمكه وهذه الأفلام لم يكن
طولها لأزمن يستغرق سوى دقائق معدودة
ورغم أن قصاتها يتم إعادتها عدة مرات على
الشريط نفسه.

وما بين عامي ١٨٩٥ و١٩١٣ (العام
الذي انتهى بسجى شابلن) جاءت عدة
أفلام لشهيرة وقتها ولألف لا توجد منها
أية نسخة اليوم في أيدي الهيئات الرسمية
مما يجعلنا نلصق على ما تذكره المؤرخون
وعلى رأسهم السوفياتي البريطاني المعروف
جون مونتجمري في كتابه «الأفلام
الكوميدية» ١٩٦٦ إذ يذكر أنه في عام ١٨٩٦
ظهر فيلم «غزل جلدى» من جلدى وجيبوتيه
وتبادلا للزلف في حديقة عامة وثاني
عائس عجزوا لزعجهما وأخيراً ثلث جوامها
علما ينتقب بها السعد، ثم ظهر عام ١٩٠٢
فيلم «فكاد للدراسة ضعيف النظر» وقد علق
نجاحاً كبيراً ويدور حول رجل مصاب
نظر ويقود دراجة في شوارع القرية ويقع له
مناصب جملة تنتهي بفرعه في بحيرة
صغيرة.

ومن أشهر الأفلام التي نالت تصديداً
حدا لصحبها والفرصاء الهيدنية في كل
كلار منها فيلم «فخذ لفخرف السعد»
وكانت مطارفته مبتكرة.

وكانت كل هذه الأفلام قصيرة، بعضها
تتراه الأفلام الأولى زماً كما لم تعد مجرد
موقف بل أصبحت على شكل قصة كاملة لها
بداية ونزوة ونهاية ولكها ككل تنسب في
نوعية الكوميديا الهزلية.

ثم اتسعت دائرة القصص الفلمية للصبح
مستحيلة على مطارفت كوميدية جلبت
القرونى العامة إلى الشاشة وامتدلت معها
جيوب الملتصين الأمريكيين خصوصاً،
واشتهر في هذه الفترة المبكرة عدد من
الممثلين ففي فرنسا أصبح كل من **لجوجو**
و**شارلي برانسن** مشهورين، وفي بريطانيا
اشتهر أول فم في السينما وهو المعروف باسم
«**بوت دى زان**»، وفي إيطاليا اشتهر
«**أندريه دايد** بشخصية «**الغنى الأبله**».

**شابلن : البداية الحقيقية
للكوميديا السينمائية:**

**ولد شارلي شابلن الممثل الأديب
وعبقري الكوميديا الإنسانية بحق في ١٤
إبريل ١٨٨٩.. كان أبداً مغنوية ومغنى**

الكوميديا فني السينما

وأقام شابلن في إنجلترا حيث أخرج فيلمين «ملك في نيويورك» ١٩٥٧ وفيلم «كونتيسة» من هونج كونج ١٩٦٧ بطولة صوفيا لورين ومارلون براندو، وعاد إلى أمريكا أخيراً عام ١٩٧٧ ليقتل ثاني أوسكار خاصة، كما حصل على لقب «مسيح» من ملكة بريطانيا ١٩٧٥ وتوفي في سويسرا ١٩٧٦.

إنه ممثل ومخرج ومؤلف عبقري لن ينسى.

جود باستر كيتون وهارولد لويدي

رما لم يصل أى من كيتون (١٨٩٥ - ١٩٦٦) لى لويدي (١٨٩٣ - ١٩٧١) إلى شهرة شابلن، إلا أن جودهما كمتلين كوميديين فى العشرينيات والثلاثينيات لا يمكن تجاهلهما، فهما ستر كيتون المولود فى كنساس لمانلة تعمل بالسيرة عرف الطريق إلى السينما عام ١٩١٧ ولم يكن قد أدى خدمته العسكرية واشترك مع المنتج المعروف هارلى أرويل فى فيلم اسمه «صبي الجزار» الذى قامت بتوزيعه شركة «هاراموشت»، وبعدما أدى خدمته العسكرية عام ١٩٢٠ قام بممثلين أفلام قصيرة باسمه تتعرض عن طريق شركة «فيرست ناشيونال» وشيز كيتون بما هيز به شابلن من تأليف وإخراج وممثل أفلامه وتحدث أفلامه فى تلك الفترة ١٩ فىلما، وما إن اشتهر حتى اشترى ستوديو خاصاً به أطلق عليه اسمه وكان ذلك فى عام ١٩٢٣ ومن أشهر أفلام كيتون فيلم «الكفي» ١٩٢٧ و«قارب بيسل الصغير» ١٩٢٨ و«الجزائر» ١٩٢٦، وفى عام ١٩٣٢ انفصل عن زوجته وأنهى تعاقد مع هيجوريف أشهره المنتج الذى رفعه إلى السماء وبهذه بدأ نجم كيتون ياقظ إذ كان مبدعاً بطيمه فلم يدخل شياً للمستقبل وظل حوالى عشرين عاماً يحيا حياة قاسية حتى قام فى عام ١٩٥٠ بإنهاء دور فى الفيلم المشهور «شارع القرب» ثم طله شارلى شابلن فى عام ١٩٥٢ ليقتل معه فى فيلم «أشواء المسرح»، وقد توفي فى عام ١٩٦٦ ولكن بعد أن صنعت هوليود عنه فيلماً عام ١٩٥٧ كان عبارة عن اعتزال ومزلة لهذا الفنان التالى وكان اسم للفيلم «أسرون يا باستر كيتون».

ويذكر ظهور الصوت فى الأفلام فى الفترة نفسها، إلا أن شابلن رفض رفضاً قاطعاً إدخال الصوت فى أفلامه وكفى باستعمال الموسيقى فقط، وبعد فيلمه «أشواء المدينة» قام برحلة طويلة حول أوروبا وحين عوفته إلى الولايات المتحدة بدأت فكرة فيلم «المصور المدينة» تراوده إذ استوحى قصة الفيلم على ما يبدو من أزمة الثلاثينيات الطاحنة التى أخذت برقاب العمال فى كل مكان وألم الفيلم بالفعل فى ١٩٣٦ وكان نوعاً صامتاً إلا من مشهد واحد يخرق فى نصف دقيقة فقط وقبول الفيلم بترحاب نقدي وجماهيرى واسع، وفى نهاية الثلاثينيات مهدت النازية العالم فأخرج شابلن فيلمه الرائع «الديكتاتور العظيم» ١٩٤٠ وكان ناعلاً بالكامل وقبول بالاحتمال أنما عرض إلا أن الجمهور على ما يبدو كان يفضل شابلن المصور، المنتشر ذا اللغة الصغيرة والسرول المبتلخ والمذاة الكبير والمشية المضحكة إلى العصر من شابلن فيما قدمه من أفلام أخرى وأعدم بالمثلين الساعدين وقتها أمثال بوب أهورت ونوكاستللو وبوب هوب وبيج كروسي وغيرهم.

وقد قدم شابلن بعد ذلك فيلمه «مسيو فيروز» ١٩٤٧ وكان هذا فى فيلمه قبل الأخير فى الولايات المتحدة إذ أنهى بمعاداة النظام فيما عرف بالفترة الفكرانية واضطر إلى مخادرة البلاد عام ١٩٥٢ فى الوقت الذى عرض فيه آخر أعماله «أشواء المسرح».

صالات عرف حياة التشرد والفقر مبكراً إذ كان والده سكيراً والذته مضطربة الأعصاب وفى سن الخامسة التحرك فى رقصة فى فرقة فريد كارنو للتحصيل الصامت وهى من أشهر الفرق الإنجليزية وقام برحلتين إلى الولايات المتحدة مع الفرقة وفى الرحلة الثانية عام ١٩١٣ اتصل به منتج أمريكي اسمه «سك» سونيوت عرف بأنه ملك الإضحاك فى بداية القرن ويملك شركة «كيستون» وطلب منه المنتج للتعاقد معه لمدة عام مثل خلالها شابلن أربعة وثلاثين فيلماً قصيراً، بدلاً بفيلم «أكل العيش» ثم وفى سباق السيارات، و«شارلى والسطة» و«شارلى صبي قهوة»، وعندما انتهى عقده مع شركة «كيستون» كان قد أصبحت له خبرة تكفى لصناعة أفلامه بنفسه، وفى عام ١٩١٥ تعاقد مع مؤسسة «أيسناي» السينمائية التى قدرت مؤامير شابلن فأخرج لها أربعين فيلماً قصيراً، ثم تعاقد من قوره مع شركة «ميوهول» عام ١٩١٦ عندما عرضت عليه أعلى أجر مقابل أن يؤلف ويمثل ويخرج ١٢ فيلماً طويلاً للشركة وبلغ هذا الأجر عشرة آلاف دولار أسبوعياً، وكان من هذه الأفلام «شارلى المشرد» و«شارلى السهل» و«شارلى المهاجر» و«شارلى السامان» وتعد كلها من أروع إبداعات شابلن فى تلك الفترة وأيضاً تعتبر كلها من كلاسيكيات السينما.

وفى عام ١٩١٨ كون شركته الشهيرة «ميوهولك أوتسكين» مع كل من «فيلاس» «فوريانكس» و«مارى فيكتور» وأنشأت للشركة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ ثمانية أفلام قصيرة تم توزيعها عن طريق شركة «فيرست ناشيونال» ومنها «كفكف سلاح» والفيلم المشهور جداً «الصبي» وبدأ إنتاج شركته منذ ١٩٢٣ بشكل رئيسى فأخرج فى العام نفسه فيلم «الراى العام» ولم يزل فيه تم قام بطولة وإخراج أفلام «البعث عن الذهب» ١٩٢٥، و«المسرك» ١٩٢٨، و«أشواء المدينة» ١٩٣١، وحصل شابلن عام ١٩٢٩ على جائزة أوسكار خاصة عن دوره فى فيلم «المسرك» وذلك فى أول حفلة لتوزيع جوائز الأوسكار الأكاديمية ١٩٢٩.

والموشر الذي به يُقاس الآخرون، والشمس الساطعة لمواقف الإنسانية النابعة من فهم المرح.

الكوميديا في السينما بعد هولا

في أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات سطع نجم الفنان الشهير ستان لوريل وأوليفر هاردي وكان ستان لوريل زميل شابلين عام ١٩١٢ في رحلة فرقة فريد كارغو البريطانية إلى الولايات المتحدة ولم يحد إلى إنجلترا مثقداً شابلين... وفي عام ١٩١٩ عمل لدى هال رويش الذي أشركه مع مكال دين هو أوليفر هاردي ليكتما فيلماً كوميدياً قصيراً وسرعان ماظلا محترفين في كل أفلامهما طوال لعشرينيات والثلاثينيات وفي الفترة التي عرفت باسم العقود المضيئة لأن هذين المحترفين تميزا بكتابة ومثلي الكوميديا البارزين، وقد وصل هذا الثنائي إلى الذمخ من خلال فيلمين متتاليين هما «الفرج من الغرب» ١٩٣٧ ثم آخر فيلم كبير - لهذا الثنائي الرابع وهو «Block Heads» ١٩٣٨ وكانت أحداثه تدور حول ستان لوريل المسجد منذ الحرب العالمية الأولى في منطقة منزلة ويظل يحرس موقعه دين أن يدري أن الحرب انتهت منذ عشرين عاماً ويعبر عليه هاردي صديقه لتقديم ويذعروه فزيارة منزله وقد حقق هذا الفيلم أرباحاً خيالية.

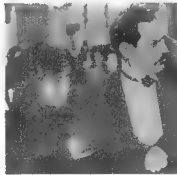
وبع انتشار هذا الثنائي، كان هناك ثلاثي آخر سطع نجمهم سريعاً وانطلق سريعاً أيضاً وأقصد به الأخوة ماركس - جروشي و «شوكي» و «هاريس» الذين قدموا سلسلة ناجحة من الأفلام لعل أشهرها «جوز الهند» ١٩٢٩ وفيلم «الساب حيوانية» ١٩٣٠ و«صام البيط» ١٩٣٣ ثم قدموا فيلم «يوم في سباق الخيل» ١٩٣٤ وأخيراً وصلوا إلى القمة عام ١٩٣٥ بفيلم «دولة في الأبرياء» الذي اعتبرت أنجح فيلم في هذا العام وقد بلغ الإعجاب بهذا الفيلم الذي كان عبارة عن تهريج لئذ مطبق، أن أعيد إنتاجه في نهاية الثلاثينيات



لقطة من فيلم «الفتنة» ١٩٦٠ شيرلي ماكين وجاك نيمون



لوريل وهاردي



مشهد من فيلم «سلامة في خير» مله الريملني مع فردوس محمد.



إسماعيل يس

أما «هارولد لويد» فكان مختلفاً عن شابلين ويحتون في أنه لم يكن مرتبطاً بطابع خاص للشخصيات التي يبدونها على الشاشة بل كان لكل دور أسلوب مختلف وربما لذلك اشتهر بأنه الرجل الثاني بعد شابلين، بدأ هارولد لويد عمله بالسينما في سن التاسعة عشرة باستوديوهات أديسون في دور شاب هدى وهناك تصرف إلى صديق يدعى «هال رويش» كان قد اختر مبدلاً ويود أن ينتج ويخرج لعبابه واستقر رأيه أن يقوم لويد بالبطولة وفي البداية أراد «هال رويش» أن يثقل شابلين في شخصية المتهرب فاستدع شخصية «ويلي ورك» وعرضها على هارولد الذي لم يثقل بأنها ستدحج ويود أنه رأى في هذا الدور ممكناً لشابلي وعلى أثر هذا التفصل الصديقان موثقاً وعمل لويد لدى شركة «كيستون» وما إن حل عام ١٩٢١ حتى أصبح هارولد أحد الثلاثة الكبار بجانب شابلين ويكتون.

فمثل ثلاثة أفلام مهمة في تلك الفترة هي «مذبذب مسيحات» ١٩٢١ و «دورية الصبية» عام ١٩٢٢ و «أيام الجامعة» ١٩٢٤، ومع مجيء الصوت إلى السينما اعتبر لويد هو الوحيد الذي رغب بإدخال الصوت في أفلامه فقدم فيلماً ناجحاً هو فيلم «جنان» ١٩٣٢ ثم فيلم «الرجل المزاج» ثم أخيراً قدم رائحته الكبري «الأرباء المجهنم» ١٩٣٤ ليخرج بها الثلاثين والعشرين عاماً في حياته الفنية واعتزل هارولد بعد ذلك حتى ظهر في فيلمين في بداية الستينيات عن حياته، كان الأول في عام ١٩٦٢ باسم «هارولد وعالم الكوميديا» وفي عام ١٩٦٣ فيلم «الجانب المرح من حياة هارولد» وظل صاحب شعبية جارفة حتى بعد وفاته عام ١٩٧١.

كان الثلاثة الذين استعرضتهم بشكل شبه مفصل هم أروع فناني الكوميديا في تاريخ السينما العالمية عموماً والأمريكية بوجه خاص.. بعضهم ظهر عشرينات للتاجين أيضاً ولكن سيظل هولا التقدمي هم الأعمدة التي قامت عليها الكوميديا السينمائية،

الكوميديا في السينما

أما في السينما الأوروبية فقد ذاع صيت نورمان ويزم في بريطانيا منذ فيلمه الأول، متحارب في السجور، ١٩٥٤ وأصبح أشهر رجل جديد في تلك السنة ثم أدى أدوار البطولة في عدد تاج من الأفلام مثل، دور واحد جديد، ١٩٥٤ و فقط بالعط، ١٩٥٧ و الورقة المرمومة، ١٩٥٨ مع السلسلة هوليود بلاكان و سلالة البرونج، ١٩٦٠ و في العصيدة، ١٩٦٢ و رجل الساعة، عام ١٩٦٥ و صحنى ليوم واحد، ١٩٦٦، وقد اعتمد نورمان في أفلامه كلها على مخرجين اثنين هما جون بادى كارستون والثاني «روبرت أش» ولم يعمل مع غيرها إلا نادراً.

وعرفت الشهرة أيضاً طريق العمل البريطاني بيتر سيلرز مع قيامه ببطولة سلسلة الفهد البردي للمخرج «بول هاردين».

في بدايته، كان بيتر سيلرز قد قدم عدة أدوار جيدة من أشهرها دوره في «قاتل النساء» إلى جانب إليك جونسون وكان الفيلم من إخراج ألكسندر ماكندريك عام ١٩٥٥ ثم قام بيتر سيلرز بعدة أدوار حتى اتصل به «بليك إدواردز» عام ١٩٦٢ ليقيم بدوره المفتش كلوزو في فيلم «الفهد البردي» ولم يكن الدور سوى دور ثانوي إذ قام بالأدوار الرئيسية كل من ديفيد نيفين وروبرت واچتر إلى جانب الأدوار النسائية لكاوي سين وكلوديا كاردينالي ولكن بيتر سيلرز باجتهاده وجه الدور طغى على كل الممثلين معه مما دفع المخرج لأن يستكمل السلسلة على أن يكون محورها هو «كلوزو» الساذج الذي يتمكن دوماً بعشيرة حظ من الإفراط بالصور في اللحظة التي بعد فيها ذلك مستحيلة وتولت أجزاء السلسلة «طلقة في الخلل»، ١٩٦٤ و «السفح كلوزو»، ١٩٦٧ وكان من إخراج كين أتاكين ثم عاد مع بليك إدواردز ثانية في فيلم «عودة الفهد البردي»، ١٩٧٥ و «الفهد البردي يهجم ثانية»، ١٩٧٦ ثم «انتقام الفهد البردي»، ١٩٧٨ أمام ديوان كويتون.

«ابن ذي الوجهة الشاحب» ١٩٥٢ و «الويلمان يدورن حول صاحبة صالة رقص في الغرب الأمريكي» وفي الوقت نفسه زعيمة عصابة وهي بريّة ومحمشة تقع في غرام شاب ساذج تخرج في جامعة هارفارد وصاد بيتش عن ميراثه في الغرب، وأما الفيلم الثالث فكان «الطريق إلى بالي» ١٩٥٣ مع دورى لا مور، كما مثل في بداية الستينيات فيلمه المحبوب «عازب في الجنة» وشاركته البطولة السلسلة الشهيرة «لانا تيرنر» وكان هذا من أواخر أعماله، ولا يزال هوب يلقى ولاقى للترحيب في العالم كله حينما تعرض لأفلامه تليفزيونياً.

ثم ظهر اللغائي «فهن مارتين» و «جيري لويس» في ستة عشر فيلماً ما بين ١٩٤٦ و ١٩٥٩، ومن أشهر أعمالهما «قانون ومردولات» و «الشريكان» و «الطريق إلى هنزويو».

ثم انفصلا ليستكمل جيري لويس أفلامه الهزائية مثل «أطفال السويك أندرون» و «منزل الفتيات» وغيرها بينما انته فهن مارتين للأفلام الهادة وتلق عام ١٩٥٩ في فيلم «ديو برافسو» وهو من أروع أفلام لويسن ثم كرت المسحة في الأدوار الجيدة وابتعد تماماً عن الكوميديا.

أما جيري لويس فقد مله الجمهور وقتد شعبه في منتصف الستينيات واخفى ضاماً في نهاية هذا العقد.

كحمية للأخوة ماركس وكان الفيلم المعاد بطران «متمردو العقول» بطولة «بوب نيلسون» و «ويل سميث» وأخرجه «فهن دوجان» عام ١٩٨٨.. وبعد فيلم «الأبوا» بدأت تنحصر الأنماط عن الأخوة ماركس ربما للأسباب نفسها التي اخفى من جزائها كل من لوريل و هاردي بعد سلات هيلة ؛ ألا وهي السقوط في كمين الجمود في قلب معون وعدم للتطور مع الزمن رغم تغير الجمهور نفسه.

وبدأت مرحلة أخرى من الكوميديا مع بداية الأربعينيات إذ تميزت هذه الحقبة باعتزال أو اختفاء كل الرموز الأثلاث الذين عاصروا السينما الصامتة تقريباً وصعدوا آخرين، وسميت الأربعينيات بسنوات «الثلاثيات» إذ أصبح لابد من وجود طرفين في الفيلم الكوميدي، واعتبر بوب أبوت و لو كاستيلو - وهو اللغائي المفضل للجمهور في الأربعينيات - أنهما استمررا ما لوريل و هاردي وإن كانا قد تفرقا بالفعل على الأمل وأصبحت سلسلة أفلامهما مطبوعة في ذاكرة المشاهدين «بوب أبوت و لو كاستيلو يقابلان زميل الفيلسوف» «يقابلان دكتور هوبل و مستر هابيد» «يقابلان فرانكشتاين»، ١٩٤٦، «بوب أبوت و لو كاستيلو مفقودان في المريخ»، ١٩٤٤ وغيرها.

وفي نهاية هذا العقد التقى باللغاتيات بوز نجاة اللغائي «هوب هوب ونيج كروسي» وشاركتهما معظم أفلامهما السلسلة دورتي لاسور.. هذا اللغائي أشهر بسلسلة أفلام «الطريق» فتقدم «الطريق إلى زير» ١٩٥٠ و «الطريق إلى هونج كونج» و «الطريق إلى القسامة» و «الطريق إلى مراكش» كما أدى كل منهما بمفرده أدواراً جيدة في أفلام أخرى فنيج كروسي كان مغنياً أصلاً واشترك في أفلام لا تعالج بطريقة كوميدياً أما هوب هوب فنزل نجم شباه مدة طويلة فمثل مع موزين أو هارا فيلم «الأميرة والقمران» ١٩٥٤ ومع جون ريسل مثل ثلاثة أفلام من أشهر أفلامه، الأول «دو الوجهة الشاحب» ١٩٥١ ثم فيلم

الكوميديا الراقية

من أهم هؤلاء الممثلين كاري جراتس في فيلميه «الزربخ والرباط القديم» ١٩٥٠ و«الفرز» ١٩٦٣، كذلك روك هيدسون وفوريس داي في أفلامهما المرححة مثل «لا تزل في زهره» ١٩٥٩ أو «حديث الرئاسة» ١٩٥٧ أو روك هيدسون مع جينا لولو بريجيدا في معنى سبتمبر ١٩٦٠ من إخراج روبرت ميلون.

كما قام الممثل جاك هامون بعدة أدوار مهمة في الكوميديا الراقية مثل «الثقة» ١٩٦٠ وقاسم بطولته مع شيرلي ماكلين وفريد ماكسوي، وكذلك فيلم «جريس وكذب وشعمة» مع كيم نوفاك، و«البعض يفضلونها ساخنة» ١٩٥٩ مع توني كريس و«مارلين مونرو وفيلم «إيرما الرقيقة» ١٩٦٣ مع شيرلي ماكلين وإخراج بيثلي وايلدر و«كيف تفقد زوجتك» ١٩٦٥ مع فيرنا لوزي وإخراج ريتشارد كواين، و«ألقوا للتمر» مع ويلتر ماتاو الذي شاركه فيلمين آخرين ثم عاد في الثمانينيات وبالمحدد ١٩٨١ ليشترك بطولته فيلم «صديقي» صديقي، من إخراج بيثلي وايلدر وكان هذا هو آخر أفلام جاك هامون الكوميدية في الثمانينيات إذ أتته لأفلام الجادة التي تعالج مشاكل ذات طابع سياسي مثل «أعراض سينية» ١٩٧٩ و«المفرد» ١٩٨٢، ومنذ عامين عاد للفاني «هامون وماتاو إلى الكوميديا في فيلم «مغامرات المعائن» وشاركته البطولة للجنة القديمة آن مارجرت.

كذلك لشهر بعض الممثلين بطابع أفلامهم المسرح مثل ديفيد نوبل و«يوثك» ثم دين جونس في سلسلة أفلام والت ديزني كما قدم ستانلي كريس عام ١٩٦٣ فيلمًا يحبر علامة من علامات السينما الكوميديية وهو فيلم «عالم مجنون مجنون» كما ظهر فيلم «السباق العظيم» عام ١٩٦٦ بطولة توني كريس وناتالي وود وهو من أجمل الأفلام المتاحكة.

وفي السبعينيات ظهر ميل بروكس وجين وايلدر وبما يمثلان اتجاه لإخراج

ويصرح «رجل الدرك على الشاطئ» (١٩٦٧) و«الرحلة النظم» ١٩٦٨ وأعلى للشجرة» ١٩٦٩ ومثل هذا للتيل أمام المعلقة جونا دانين شابلن ابنة عبقري الكوميديا شابلن.

ثم كين مع إيف مونتان ثنائيًا في فيلم «جلن الأسماك» ١٩٧٠، وفي عام ١٩٧٥ مثل فيلمه الشهير «أوسكار» وكان كوميديا مزجية تقوم على سوء الفهم.. وفي العام التالي عاد إلى شخصية الشرطي بشكل جديد في فيلم «لويس دي شينيس في مهمة سرية» من إخراج كلود زيدي.

وفي هذه الأثناء لم يكن قد ظهر في إيطاليا ممثلين كوميديين منذ الخمسينيات سوى الممثل المعروف باسم «توتو» الذي انطلق نجمه سريعًا بعد قليل إذ بعد بدايته للشجعة استمر في نهج الأسلوب القديم فبدأ مزجًا من بأسف كيتون وفاني كاي مما أدى إلى انصراف الجمهور عنه.

وفي نهاية الستينيات برز على الشاشة الإيطالية الثنائي الفائق الشهرة للأجبال للجندي «بيلسبيس وترنس هيل» في أدوار كوميدية تسخر من أفلام «الويسترن السباحي» وهو اللطف الذي أطلق على أفلام الكابري الإيطالية فكان فيلمهما الأول عام ١٩٦٩ «السماح وتسامح وأنا لا» من إخراج «جيو ميوبي جوليوتشي» وتدرج أبحاثه عن عصاية تسلط على قتلار محمل بالذهب وعلى البطلين استعاده.. كان فيلمًا ناجحًا أدى لثلاثي ظهورهما معًا في عدة أفلام تالية مثل «زيفيتي» ١٩٧١، «مازلت أحس تريفيتي» ١٩٧٢، «رجل من الشرق» ١٩٧٢، «أبض» «طريق الصبيان» ١٩٧٣، «نحن السجاني» ١٩٧٤، «الشرطيان الفارزان» ١٩٧٦، «البلوز» ١٩٧٦، «بجزيه» ١٩٨١، و«رما بعد هذا الثاني هو الأشهر من خارج أمريكا وقد عرض لهما أفلام داخل أمريكا نفسها حظيت بالترحيب وتسابقت الشركات الأمريكية على توزيعها.

وفي الولايات المتحدة أتته عدد كبير من الممثلين الجادين للعمل في أفلام كوميدية أطلق عليها الكوميديا الراقية.

وكان سولر قد أدى دور البطولة في فيلم من إخراج إواريز أيضًا هو فيلم «الحقة» عام ١٩٦٨ مبعودًا عن سلسلة الهند الرودي، إلا أنه كان فيلمًا فائق النجاح وقد أدى فيه دور ممثل هندي يدعى إلى حفلة يقيمها المنتج الذي تسله ثم يكتشف أنه دعاه بالخطأ فنجبر المقالب التي تغلب الحفلة إلى فوزي، وفي العام نفسه أدى دورًا صغيرًا في فيلم مزلي هوكازينو رويال الذي كان يسخر فيه من شخصية جيمس بوند التي أنما أمامه ديفيد نوبل، وقد توفي سولر في بداية الثمانينيات ١٩٨٠ وكان آخر أفلامه هو أن تكون هناك» ١٩٧٩ «إخراج هال أشبي.. وفي بريطانيا أيضًا ظهرت في عام ١٩٥٨ سلسلة أفلام كوميدية تميزت بهزولها واستمرت هذه السلسلة حوالي اثنين وللايين عامًا بالممثلين أنفسهم والمخرج نفسه وفي سلسلة أفلام «مسخرة على» ومن أشهرها «مسخرة في الغابة» ١٩٧٠، «المسرح» ١٩٧٢، «الرحلة للثقة» ١٩٧٣، وقام ببطولتها كيتون ويليام و«جون سيمز وأخرجها جيوالد توماس وحقت نجاحا هائلًا دون مسوغ واضح.

وفي فرنسا، جاء للمخرج جاك تاتي بأبصار جديدة للكوميديا إذ اهتم بالكوميديا الراقية وكان من أشهر أفلامه «يوم العيد» ١٩٤٩ والذي أبتدع فيه شخصية فرانسوا رجل البريد وقد صمغها لتحاكي هارولد لويد وأمثاله في السينما الأمريكية ثم كان فيلمه الكوميدي الرابع «غالب» ١٩٥٨ الذي اعتبر من كلاسيكات السينما الكوميديية وقام ببطولته جاك تاتي وجان بيير زولا، وكان الممثل الفرنسي قرب تاتل قد أصبح نجمًا عالميًا عام ١٩٥٧ بفيلمه «عالم دون كاميلو الصغير» و«فل فرناندل مترد» على قمة الكوميديا الفرنسية بوجه الممثل حتى قدم الممثل الذي قدر له أن يكون أعظم كوميديان فرنسي تعرفه الشاشة ألا وهو لويس دي فليش، الذي عرفه الجمهور من خلال أدائه لشخصية شرطي سنان تريويير لما كان ذلك منذ منتصف الستينيات في أفلام «رجل الدرك» و«مصرح

الكوميديا فني السينما

يحملون آلات التصوير يقودهم أحد الممثلين ثم يقف في وسط القاعة ويقول: «لأخذ بعض اللصور» ويدلا من أن يلتقطوا مسجوراً بكاميراتهم يقرمون بأخذ الصور المتعلقة على الجدران ثم يصرخون إلى الخارج ولا بد أن مشهداً كهذا بغض كل الأفلام التي اكبت نهج هذا الفيلم كما تمكن هذه اللوحة من الأفلام مدى لرح الذي ينبع من اللعاب والشاهد وصمدته من عدم فهمه - لأول وهلة - محاولات الكلمة والفعل ثم اكتشاف المعنى الحقيقي المراد مما يجعل المتفرج يفهمه بشكل ممزوج بالإعجاب بالابتكار الذي يراه أمامه، وربما من حداثته هذه للكوميديا في أنها أتت بالنجم توم هانكس إلى الشاشة الكبيرة، بعد أفلامه «حطة عزوبية» ١٩٨٤ «إسراج توبل (إزابل)» و«فيلم SPLASH» - رش ١٩٨٤ «إسراج رون هاوارد وبطولة الممثلة «داريل هانا» وفيلم «دو العشاء الأحمر» ١٩٨٧ وفيلم «كبيرة» ١٩٨٨ لتنتهي بالكوميديا الاجتماعية «فورت جامب» كما سار عديد من المخرجين الأمريكيين على هدى الأفلام الصاخبة مثل جيم أبراهام في فيلم «سرى للشابة» ١٩٨٤، و«بولارد هوبوك» في فيلم «الديابة الأصغر» ١٩٨٤ وكان بطولة «دافني مور واودي موراي»، وكان فيلم «الجزء الثاني» ١٩٨٢، و«مارتن بريست» في فيلم «شرطي بيشري هيلز بأجزائه الثلاثة أصغر» ١٩٨٤، ١٩٨٧، ١٩٩٠، و«إيثان ريتمان» في «طاردو الأفيال» ١٩٨٤.

أما تجر للتحايل لهذه الكوميديا فكان في اللصصيات مع أفلام مثل «وادي في المنزل» بجزيه ١٩٩١ و١٩٩٣، و«السنس المسحوب» بطولة لوسلي تومسون في ١٩٩١ ثم الجزء الثاني في عام ١٩٩٣ ثم الجزء الثالث في عام ١٩٩٤، وفيلم «ساعة أخرى» بطولة «إيدي موراي» وفيلم «لوشى» ١٩٩٣ ثم الجزء الثاني من فيلم «المعزول نفسه أنتج عام ١٩٨٢ وأخرجه وولتر هيل للتلافي نفسه» وفيلم «طلقات ساخنة» بجزيه ١٩٩٢ و١٩٩٤ للمخرج

وأيضاً الممثل بيور ريشار في فيلم «المعزول» ١٩٩٢ و«أياه قوسوم» ١٩٨١ وفي كلاهما شاركه البطولة الممثل جوسارو فيبارديو.

جنون الكوميديا

في عام ١٩٨٠ أخرج «روبرت دافني» فيلماً مضحكاً ذا جحاً جداً هو «خارج الأكاديمية» وكان بطولة الممثل رون لوبمان الذي ما إن شاهد الفيلم في عرض خاص حتى طلب أن يرفع اسمه من الفيلم ويقرأ منه إذ كان هذا الفيلم بمثابة نصيحة شديدة له لفرط التهرج الذي حشد المخرج فيه وما إن نال تقيظاً نقدياً ونجاحاً جماهيرياً حتى أصبحت هذه اللوحة من الكوميديا هي السائدة والورقة الرابحة، وظهرت خمسة أفلام ما بين عام ١٩٨٤ وعام ١٩٩٤ باسم «لكناموسية للبوليس» في أصغر بطولة مثقفي «جانتيرج وويو سميت» وتيزت بمراقبتها المتسكرة والمكررة التي لا تهدأ أبداً.

ويعد ظهور فيلم «خارج الأكاديمية» وفي العام نفسه، عرض فيلم «المطافرة» بطولة «روبرت هوس وجولي هاجرتي» والذي كان «سوبر كوميديا» حققت إيرادات خيالية وتيزت بالضحكات الباشرة الممتدة الصبح، مثل مشهد دخول الصحفيين قاعة المحام

أعمالهما التي كانت تسخر في الأساس من صناعة السينما مقول بروكس أخرج ومثل وألف فيلمه الشهير «فيلما صامتا» ١٩٧٦ وكان قد سبقه بفيلم كوميدى آخر هو «مفرانكتشون السفيرة» ١٩٧٤، وفي عام ١٩٧٧ سخر من هوشوك في فيلمه «دائرة القلق»، ثم سخر من العداوة الإعلامية للجوفام بفيلم «أكبر أن لا تكون» ١٩٨٣ الذي أدى فيه دور رئيس فرقة مسرحية يعرض للمخاطب من قبل السلطات النازية في بولندا أثناء الحرب العالمية الثانية.

أما جون وايلدر فبدأ مع الإخراج في فيلم «الأخ الكئي» ل«لوروك هيلز» ١٩٧٥ ثم تبعه بفيلم آخر ١٩٧٧ «السروج المستهبة» وشاركه البطولة الممثل الأسود «ريتشارد برور» الذي سوسج مع عدة أفلام تالية، ثم أخذاه سيني بواتيه عام ١٩٨٢ ليقدم ببطولة فيلم سيخرجه بواتيه نفسه وهو فيلم «هانكي بانكي» ويدير حول مهسد يقع في عملية تمسح ليس له بها أية صلة فيحصل إثبات برامته.

ولا يمكننا أن ننسى في هذه الحالة نجم الكوميديا للسوداء الأمريكي «وودي آلن» بفيلميه: «العيبا ثانية باسم» ١٩٧٢ بطولته مع الممثلة «ديان كوتون» وإخراج «هيريت روس» ثم تملته الثلاثة «أني هول» ١٩٧٧ من إخراجها وبطولة الممثلة نفسها.

كما أن «دودي مور» ل«صور الممثل للتصوير» القدير قدم عدة أفلام كوميدية بارزة مثل «العبه الضاع» مع الممثل تشيفي تشيس عام ١٩٧٨ وفيلم «أزرق» ١٩٨١ مع الممثلة «هيلز ميتلي» وفيلم «غير المعادي» ١٩٨٣ مع ناستاسيا كينسكي وأرماند (سانتي).

وإذا عدنا إلى فرنسا نجد أن الكوميديا لم تتطور أو تتميز سوى بممثلين معينين نجحوا في أداء الأدوار الكوميدية مثل «جان بول بلوموندو» «خارق» ١٩٧٣ «إسراج فيليب دي بروكا» «المعزول» ١٩٧٧ مع «راكيل والش» وإخراج «كلود ليزي» و«زيميات دكتور بوبل» ١٩٧٢ «إسراج كلود شابرول» وكذلك فيلم «أنا كذلك» أيضا، ١٩٨٤ «إسراج جورج لوتيتيه».

جوم إبراهيم وأخيراً ظهور الدم العالي للكوميديا وهو جوم كاري الذي حققت كوميدياه القارعة ضاماً من أي ملحق نجاحاً خيبائياً يسوق الوصف بأفلامه «الغنى والأغنى» ١٩٩٤ و «القناع» ١٩٩٥ و «ليس فينورا» ١٩٩٦ وقد وضعه هذه الأفلام على قمة ممثلي الكوميديا، أما نحن فلا يسعنا سوى الانتظار لما سوف يراه للقد في عالم بينما الكوميديا ولا تستطيع أن تترقب ماذا سوف يتركها الناس في المستقبل ولكنها فقط تسمى مزيداً ومزيداً من الإبداعات في هذا المجال الضيق.

الكوميديا في السينما المصرية

«على الكسار» و «جوب الريحاني» و «إسماعيل» و «سواد المسحون» و «عادل إسماعيل» خمس محطات كبيرة تركت عندها الكوميديا طويلاً تطورت معها كثيرًا..

الهداية

في عام ١٩١٨ أخرج الإيطالي لاريكي فيلمًا لمصاحب فرقة دار السلام وصاحبها فوزي الجزايرلي وكان اسم هذا الفيلم هو «ملم لورينا» وكان فيلمًا هزليًا يحارل محاكاة الأفلام الأجنبية التي تعرض في مصر، وأعتبر فيلمًا مصريًا طامحاً أن ينتج من المصريين ثم أخرج محمد بيومي المكد من ألمانيا فيلمًا لمصاحب الممثل الكوميدي اللبناني أمين عطالله وكان اسمه «بالفاكتاب» وعرض عام ١٩٢٤ وكان طوله حوالي نصف ساعة، كذلك كان محمد بيومي قد أخرج فيلمًا قصيرًا (١٢ دقيقة) في سبتمبر ١٩٢٣ هو «برسم ربح» وفيه رغبة، وكان على ما يبدو أنه اقتناعه من لائحة أفلام تحمل عنوان «برسم» ولكنها لم تكن، وكان أمين عطالله قد حضر من لبنان ومصر ككثير من الشوام الذين اتخذوا مصر موطنًا لهم ومثل فيلمًا هزليًا كان عنوانه «البحر يوشك» له، ١٩٢٧ ثم لفتي بركت السينما المصرية محمد بيومي كما تذكرنا وفي العام نفسه أنتج فيلمًا هزليًا آخر هو «الخاتم السحري» بطولة فوزي ميثيب و «جبران نعيم» كما عرض في آخر العام فيلم

«الحالة الأمريكية» بطولة أمين مصطفى وعلى الكسار.

على الكسار

ولد على الكسار عام ١٨٨٥، في أسرة من قاع الصعيد واتجه منذ طفولته إلى الفردي على سادات الملاهي الشعبية متخطيًا إصغاره للتشديد بشخصية المهرج، ولم يكن الكسار مخطئاً لأشرف فاضل للاعتماد على مولاه.. وفي عام ١٩٠٧ كون الكسار فرقة مسرحية، كان مقرها في قاه أحد المدارس.. وفي عام ١٩١٢ انضمت فرقة الكسار إلى فرقة «دار السلام» في حي الحسين بأحد المقاهي الشعبية حيث كانت تقام العروض ومع هذه الفرقة أدى الكسار لأول مرة شخصية عثمان عينايا.. وعام ١٩١٦ أنشأ مع ممثل مصطفى أمين فرقة مسرحية بدأ اسمها بجمع بعد مسرحيتها الأولى «حسن أبو علي سرق السمرة» وضمت فرقتهما عددًا من الممثلين لعل أشهرهم بشارة واكيم، واتخذت الفرقة مسرحًا لها مسرح في الشارع نفسه الذي يقع به مسرح «الأهيسبات» وهو الذي تعرض عليه روايات نجيب الريحاني مناسه التذود.

ابتدع شخصية عثمان عبدالباس خصوصاً ليرد بها على شخصية الريحاني «كشكش بك».

وما لبث على الكسار أن تقدم عالم السينما بفيلم «الحالة الأمريكية» عام ١٩٢٧ ثم أول أفلامه الناطقة «بوب للمارة» ١٩٣٤ ثم توالى أفلامه فظهر «شفيق الدردار» و «سلي» ٣ جنيه، ١٩٣٩ و «الصاعقة السابعة» و «ميت ألف جنيه» ١٩٤٠ و «على بابا والأربعين حراسي» ١٩٤٢ و «تور الدين والبحارة الثلاثة» ١٩٤٤ وفي هذه الأفلام كلها أدى شخصية الثوري الساذج عثمان عبدالباس ولعل أشهرها كان دوره في «سلي» ٣ جنيه، الذي أدى فيه دور الفقير الذي يمتلئ للثقل بين الرثائل حتى يجمع قيمة إيجار بيته ثم اضطراره في النهاية إلى دخول حلقة السلاكمة ويختفي الفيلم بتدريج الساذج بطلا للسلاكمة وأخرج

الفيلم توجو مزارحي صاحب أكبر نصيب في الإخراج لأفلام الكسار.

وكذلك أيضًا دوره في فيلم «على بابا والأربعين حراسي» ١٩٤٢ الذي كان أول ظهور في السينما للممثل العظيم إسماعيل ياسين وأدى الكسار فيه دور العطار الذي يقع ضحية مؤامرات أخيه منه وفي مستقاة من ألف ليلة وليلة، وبعد هذه الأفلام للتأجحة بدأ نجم «على الكسار» يهبط إذ ظل محبوسًا بالأساليب القديمة بينما كان الجمهور بدأ تغير وتغير معه ذوقه وسرعان ما وجد الكسار نفسه مضطرب إلى أن يعمل في أدوار ثانوية، وأخضعه ذلك فشله للذبح بعد نجاحه بدل على أن للوهبة وحدها لا تكفي للاستمرار فقط هي تعلى الدفعة الأولى والباقي يعتمد على التلم وربما كان في أمية على الكسار السبب في عدم تغيير جلد والتثبت بأسيلاه التي سلمها الجمهور.

وفي ١٤ يناير ١٩٥٧ توفي على الكسار فقيرًا وحيداً في مستشفى قصر العيني بالقاهرة في المدينة نفسها التي شهدت ذروة تألقه لمدة ثلاثين عامًا متتالية.

نجيب الريحاني والكوميديا النقدية

بدأ الريحاني حياته الفنية ممثلًا مسرحيًا في فرقة عزيز عبد وكان قد ترك المدرسة في سن السادسة عشرة وعمل لفترة في البنك الفرع حيث تعرف إلى الشباب السوري عزيز عبد وجمعت بينهما الصداقة ثم صلا ككوميديين في دار الأوبرا مما أعطاهما فرصة مشاهدة الجملة العالمية سارة برنار ثم تكونت فرقة عزيز عبد المسرحية وفيها تطم الريحاني أسلوب الكوميديا «لغرض»، وكذلك نظم فن الإخراج المسرحي، وفي عام ١٩١٦ انضمت الممثلان بسبب الخلاف حول تصوير المسرحيات المائية (الفرنسية خصوصاً) فكان من رأى الريحاني أن يتم تعديلها بحيث تناسب عقيدة وعادات وتقاليده للشعب المصري.

واستمر يعمل منفردًا طول العشرينيات والثلاثينيات حتى جاءته أول فرصة للظهور

الكوميديا فنى السينما

وفى عام ١٩٤٨ اشترك فى تعديل آخر أفلامه الذى يمثل أحد كلاسيكات السينما المصرية وهو فيلم «عزلات البنات» الذى عرض عام ١٩٤٩ بعد وفاة الريحاني وقام ببطولته إلى جواره أنور وجدي وهو المخرج أيضاً وكذلك لولى مراد ويوسف وهبي وسليمان نجيب، وقد وصل فيه الريحاني إلى النثرة فى رسم ملاحح الإنسان المصرى المستغل من الجميع من خلال مدرس للغة العربية الذى تومعه تعليمته المسناة أنها وقعت فى غرامه بينما هى تفكر فيه كرسيلة لمقبله حبيبها.

الكوميديا الوسط

وهى التى لم يستمر أبطالها طويلاً فى دور الفنى الأول كذلك هى الكوميديا التى صنعها فنانون قدموا أعمالاً لا تقتصر على الكوميديا فقط ويأتى على رأسهم بالطبع الفنان الشامل أنور وجدي الذى للأسف لم يأت من يقيم أصاله كمخرج.. لقد كان أنور وجدي عبقريه هائلة فهو مؤلف وممثل ومخرج وممثل شخص فى إخراج الأفلام الكوميديا والبوليسية الخفيفة السليقة بالمرح مثل سلسلة أفلام لولى : «لولى بنت الفقراء» ١٩٤٥، «لولى بنت الأغنياء» ١٩٤٦، «لولى بنت الأكابر» ١٩٥٣، «لولى شاركة البطولة فيها مع لولى مراد» وأفلام فيروز «باسمين» ١٩٥٠ و«فيلم» ١٩٥٣، «لولى وغريمه» كما ظهرت أيضاً عدة أفلام كوميديا اشتهرت حين عرضت.

من أمثلتها فيلم «عند ريليه» ١٩٤٩ بطولة محمود شكوكو وعبد الفتاح القصري، و«لو كنت غنى» ١٩٤٢ بطولة إحسان الجزائى وبشارة واكيم وإخراج بركات، وفيلم «السلم بحبح» ١٩٣٥، بطولة فوزى الجزائى فى دور السلم القزى على عماله الصمصم أمام زوجته البديعة النخوع، وفيلم «ليلة الجمعة» ١٩٤٤ من إخراج كمال سليم وهى بعض الأمثلة من كثير لا يحصى ذكره.

إسماعيل يس (١٩١٢ - ١٩٧٢)

علما نذكر إسماعيل يس لا يستحق أن نذكر كلاً من المخرج فطين

ووديع حولى شابه الريحاني مع ابن عاتلة ثرية غالب فى الهند منذ عشرين عاماً، وفى سنة ١٩٤٦ اشترك فى بطولة فيلمين هما «ليلة الستة مع تهيبة كارويوكا وفيلم «أمير شافيه» وكان للفيلمان من إخراج وإسليم الدين سامح ولعب الريحاني فى الفيلم الأول دور اللقير الذى يتزوج من فتاة جميلة تصبح فيما بعد نجمة سينمائية شهيرة وتطلب الطلاق بينما هو يتمسك بها لتفاهة وبخس لعب القمار لصالحه وأصبح ثرياً، وفى الفيلم الثانى يظهر فى دور زوج مخلص تهمه زوجته للشور أنه قد خانها مع لفتاة العرب (سامية جمال) مما يدفعه إلى ترك الشغل والبحث عن وظيفة أخرى بعدما طرده نسيجه ثم ينتهى الفيلم «بالنهاية السعيدة»، وما إن حل اللمام الثانى حتى قام بطولة فيلمه السابع «أور حليم» من إخراج إبراهيم حلمى و بطولة طاقمه المعتاد «زوزو شكيب» و «هباش فارس» و «مارى منيب» وكانت قصته كوميديا بارعة عن المترف البسيط فى دائرة إلتاعى كبير يستغل من الجميع خصوصاً من مدير الدائرة الموزر المقتنى حتى ينقلب لظلم لصالحه بفنن طبيته ونكاته وإخلاقه وهى الصفات التى ملأت أفلامه كلها مزيجاً فيها شخصية المصرى البسيط للتعرف المظرب على أمره ورغم ذلك فهو مثابر ومخلص ومجتهد ولا يستسلم.

سينمائياً عام ١٩٣٣ فى فيلم «ياقوت أفتنى» الذى عرض عام ١٩٣٤ وجاء مغرباً للأمال إذ استقبله الجمهور بفقر واعتبر قديماً سخيفاً وكان قد صور بالكامل فى فرنسا واستغرق تصويره ستة أيام فقط ويذكر نجيب الريحاني ذلك فى مذكراته التى طبعت عام ١٩٥٩ فيقول «ربطنا عملاً فى الفيلم - وقد نسبت أن نذكر لك أننا اخترنا له اسم (ياقوت) - بدلاً من إخراجها باستديو جومون يوم الإثنين وإنتهينا منه نهائياً فى يوم السبت التالى، أى أننا وكروتهاه فى ستة أيام هكذا يقول الريحاني مما يدل على أنه لم يكن متفكراً أن يحظى الفيلم بأى نجاح، رغم أن شخصية ياقوت ذلك كانت هى نفسها شخصية تكشكش بلاء الفالقة الشهيرة التى ابتدعها الريحاني على المسرح طوال العشرينات، وفى عام ١٩٣٥ عرض له فيلم آخر فاشل هو «سلامته حازر يتجوز» الذى يقول عن الريحاني فى مذكراته «لقد كان يتراعى فى كمتخرج أننى لرتوت نجيب الريحاني عند الباب أثناء خروجه لفتت - بكرم من سمع - ونزلت ترقيع فى أسناده إلى أن أوصله بيته العاصر، أما لماذا اشترك فى هذه الأفلام وهو يدرك فشلها فذلك أسباب مادية بحتة.

وفى عام ١٩٣٧ اختاره نيسازى مصطفى ليقيم بطولة فيلم «أفراج» الذى تغير اسمه إلى «سلامة فى خيول» واستقبل الفيلم عند عرضه بحفاوة وبالفه وكان أول تعاون بين الريحاني واستديو مصر وتطور أحواله حول المترف الطوب البائس الذى يرسله مديره لفتح ميناء فى ليبيا فيجد اليك مثلاً ويضطر للحفاظ على المبلغ إلى الصباح التالى فيذهب إلى أحد اللقادر ويضع اللقود فى الأمانات ثم يهاجأ بوصول أمير دولة «خيالية» ويطلب منه تبادل الأوراق إذ إن حياته فى خطر بسبب بعض المتمردين عليه، وشاركه البطولة والفتة إبراهيم مع استيفان رومى وحسين رياض.

وفى عام ١٩٤١ عمل ثانية مع نيسازى مصطفى فى فيلمه الشهير جداً «سى عمر» بطولة عبد الفتاح القصري ومارى منيب

عبد الوهاب وكتاب السيداريو على الزرقاني فهذا الثلاثي هو أكبر نقلة موزت للتمثيليات في السينما وهو التجمع الذي أنجز سلسلة أفلام إسماعيل بين الثلاثة الشهيرة.

بدأ إسماعيل بين صغره في عالم الفن بالعمل كممثل ورجست وكتمثيل للفن المسرحي ثم أنه الفرصة للتمثيل لأول مرة في فيلم «على بابا والأربعين حرامي» ١٩٤٢ أمام على الكسار ثم عام ١٩٤٣ في فيلم «تصبا للسمات» مع أنور وجدي ومديحة يسرى وعاد إلى الترقق أمام على الكسار في عام ١٩٤٤ في فيلم «بور الدين والبشارة الثلاثة» والأفلام الثلاثة أخرجهما كلها «توجو» مزيارحي، ثم اشترك مع أنور وجدي ثانية في فيلم «ليلة الجمعة» في دور مسفير عام ١٩٤٤، وفي عام ١٩٤٥ اشترك مع أنور وجدي مرة ثالثة في فيلم «القلب له واحد» إخراج بركات، وفي عام ١٩٤٨ مثل فيلم «بابل القدي» أمام فريد الأطرش وصباح وأخرج الفيلم حسين فوزي، ثم طلبه أنور وجدي في فيلم «صنوبر» في العام نفسه.

وكان إسماعيل بين غزير الإنتاج إذ اشترك في إحدى السنوات في نصف عدد الأفلام التي أنتجتها استوديوهات مصر بالكامل.

ومن أهم أفلامه الأولى «علاوية هاتم» ١٩٤٩ إخراج حسن الصفي، «صاحبة اللاليم» عام ١٩٤٩ أبيض وأخرجه عز الدين ذو الفقار، «فاطمة وماريكا» وراشيل، في العام نفسه مما يدل على أنه أصبح الناقس الدائم المشترك في أفلام تلك الفترة وكانت أولى بطولاته المسجلة هو فيلم «البطل» ١٩٥٠ من إخراج حلمي رفلة وقام إسماعيل بين فيه بدور صبي يعمل للأخذية العاشق لابة صاحب المحل الخشن والذي يريد طرده في كل لحظة، بمسحها تواليت بطولاته تقاسم كمال الشناوي بطولة فيلمين ناجحين هما «في الهوا سواء» ١٩٥١ ليويس معلوف ثم فيلم «بيت الأخشاب» في

العام نفسه وكان للمخرج المبتدئ قطبون عبد الوهاب ثم قدم فيلم «حلال عليك» ١٩٥٢ «الفرج عيسى كرامة» ثم فيلم «حرام عليك» ١٩٥٣، وفي عام ١٩٥٤ لتحتل إسماعيل بين لأول وآخر مرة من أمام الكاميرا إلى روايتها حيث أخرج فيلمه الوحيد «فلح ومحتار» بطولة السيد بدور وسيدة توفيق ولم يمثل هو فيه.

بمسحها بدأ فصيل سلسلة الأفلام التي حملت اسمه ويعد هو الممثل الأحدث في السينما العربية الذي تحمل سلسلة من الأفلام اسمه وثلاثا بفيلم «مغامرات إسماعيل بين» ١٩٥٥ من إخراج يوسف معلوف ثم «إسماعيل بين يقابل ربا وسيدة» ١٩٥٥ إخراج حمادة عبد الوهاب ثم «إسماعيل بين في الجول» ١٩٥٥ لطفيل عبد الوهاب و«إسماعيل بين في البوايس» ١٩٥٦ و«إسماعيل بين في الأسطول» ١٩٥٧ «إسماعيل بين في دمشق» ١٩٥٨ و«إسماعيل بين بوليس حربي» ١٩٥٨ و«إسماعيل بين بوليس سري» ١٩٥٩ «إسماعيل بين طرزان» ١٩٥٨ «إسماعيل بين في السجن» ١٩٦٠ «إسماعيل بين في متحف الشمع» ١٩٥٦ وفي مستشفى الجنان» ١٩٥٨. وقد حققت هذه السلسلة أكبر إيرادات في تاريخ السينما المصرية على الإطلاق كما حققت نجاحا في الدول العربية وأمريكا الجنوبية. كما مثل أفلاما ناجحة خارج هذه السلسلة مثل «ابن عميدو» ١٩٦٠، «الفتاوى السحرى» ١٩٦٠، «لوكانة الضالعة» ١٩٥٩.

وظل معربا على عرش الكوميديا حتى كانت الفترة القصية في الفيلم الرديء جدا «العقل والبال» ١٩٦٥ من إخراج عباس كامل وتمثيل طروب وحسن فايق وتوفيق الدقن ومديحة كامل، وبدور حول الشاب الذي يجعل به خياله ويرفض الزواج إلا من فاة ثرية للتلف عليه ثم تطويع للفتاة قصة ليقرأها فيندمج مع شخصية بطل القصة حتى يتأكد في النهاية أنه لا توجد عصا سحرية تحول القرب إلى ذهب، وصور الفيلم بالأبيض والأسود إلا مشاهد الخيال

فصورت بالألوان ورغم كل شيء فقد جاء الفيلم ركيكا خطائيا وسخوفا مما أدى إلى النهاية وبعد سنوات الشهرة إلى أن يعترف إسماعيل بين بأن الزمن لم يصبح زمنة فالتزى عن السينما وإن ظل يمثل على مسرحه حتى عاد إلى السينما عام ١٩٧٢ ليؤيد دورا صغيرا في فيلمه الأخير «الربحية والصنوج» من إخراج أحمد ضواء الدين وبطولة نور الشريف وهند رستم وعرض عام ١٩٧٣ أي بعد وفاة إسماعيل بين ببحر عام.

تحية إلى هذا الفنان الذي قدم أكثر من أربعين فيلم لثرى بها فن الكوميديا السينمائية في مصر.

الكوميديا الوسط تلك الفترة

كان الفضل فيها يرجع بالأساس إلى الراحل لطفيل عبد الوهاب المولود عام ١٩١٣، الذي قدم أكبر الكوميديات البارعة في تاريخ السينما المصرية مع إسماعيل بين ومع غيره من الممثلين مثل «الأستاذة فاطمة» ١٩٥٢ لغاتين حمادة وكمال الشناوي، و«ساحر النساء» ١٩٥٨ لفريد شوقي وهند رستم، و«إشاعة جبه» ١٩٦٠ لعمر الشريف ويوسف هبي، وآه من حواء عام ١٩٦٢ لرفيدى أبابكة ولبنى عبد العزيز، و«الزوجة رقم ١٣» ١٩٦٢ لرفيدى أبابكة وشادية ثم للممثلين أنفسهم عام ١٩٦٩ فيلم «نص ساعة جواز» و«غريبت مراتي» إصلاح ذوالفقار وشادية ١٩٦٨ بعد أن أخرج لهما فيلم «مراتي مدير عام» سنة ١٩٦٦. وإذا نحن تبسحا هذه الأفلام سنرى أن أبطالها لم يتخصصوا في الكوميديا ولكن أفلامهم الأخرى كانت تتناول قضايا أكثر جدية وبشكل درامي ونعتقد أن لطفيل عبد الوهاب قد وضع أسسا جديدة ولجأنا أخرى للكوميديا في السينما فلم تعد كوميديا الممثل بل أصبحت كوميديا مدير الفيلم الذي يستخرج من أكثر أحوال مثاليه جدية ورسالة، ضحكات عالية.

وفي هذه الأفلام قام الممثل عبد المنعم إبراهيم ببطولة فيلمين رائعين هما «سر

الكوميديا في السينما

الشخصية امتداداً للريحاني ، والفيلمان الآخران هما أخطر رجل في العالم، وهو مغامرات كوميدية لا تؤخذ على محمل الجد، وفيهم إجازة غرام، وقد بدت فيه سمعة الاستعجال واضحة ويبدو عن اغتراب الزوج في مهمة العمل وإنشغال الزوجة عن بيتها بسبب مركزها الوظيفي.

ومع بداية عام ١٩٦٨ ، اشترك فؤاد المهندس مع عبدالمعزم مديوني في كوميديا «فارس» ، مأخوذة بالنص عن فيلم «بنج بونج» بطولة «نواي كرتس» ، ويحور عن الشاب الذي يفرم بالتمنقات ثم يتركهن ليتزوج ولكن لا يستسلم وأخرج الفيلم لجهود حافظ الذي اجتمع بفؤاد المهندس من قبل .. وفي منتصف العام نفسه عرض فيلم «مراتي مجنونة» بطولة للفنان المهندس وشريكه ومصباح صلاح منصور وهما حمدي ولم يكن فيهما نجاحاً بأي شكل من الأشكال حتى فيما يتعلق بإخراجه بواسطة حلمي حليم .. ولانجاح الهائل الذي حصده فؤاد المهندس في تلك القصة كان عين فؤاده الذي عرض في آخر العام (١٩٦٨) وهو فيلم «أرض للفقاق» من إخراج المخرجي الممثلين لطيف عبد الوهاب عن سيناريو لمعد الدين وهيبة وعن رواية لـ يوسف السباعي بالاسم نفسه، والفيلم فاندازيا نقد اجتماعي صارخ للتناقض في تصرفات البشر بين ما يمشقون به وبين أفعالهم ، وذلك من خلال البطل المنهزم أمام زوجته وأمام رؤسائه، ويقابل يوماً عائلاً شه مجنون يعطي حبيباً للسرلة ثم يعطيه حبيب للثقاق والتي تخضعه دفعا إلى نواي المراكز المهمة في المؤسسة التي يعمل بها وأخيراً يختم ويتناول حبيب السرلة ثانية فتعجب عليه بالعافسة حتى تصل إلى نهاية ترضى على الصمود وكشف هؤلاء مهما حدث وقد قام دور العالم عبد الرحيم الزرقاني.

ورصد هذا الفيلم شغل فؤاد المهندس بأفلام الكوميديا - البوليسية، وهي تركيبة ناجحة جداً بمقاييس ذلك الوقت وإن كانت فارغة تماماً من أية فكرة، فوالث أعصاه من

حلم هو بهذه العلاقة فضلاً عن قيامها كالعلاقة بالشخصي لأنها (مأوى مقوي) .. بهذه الأمور كلها .. والتي لم تستك كعادتها مما يحدث كثيراً من الخلافات حتى تصل إلى النهاية السعيدة.

وفي عام ١٩٦٥ قام فؤاد المهندس بتمثيل شخصية شاب مهووس بوسواس المرض ويخفي الطوبى في شخص من مرضه ويخبره بأنه يتوقع وفاته بعد قليل فيقرر البطل الانتحار بعد التأمن على نفسه لصالح حبيبته ثم يستبدل بهذه الفطة خطة أخرى وهي أن يستأجر مجموعة من الققة .. الآن وكشف خطأ الطبيب ويجب عليه إيقاظ الققة .. سوري كوميديا حققت نجاحاً مقبولا بفضل مخرجها حسن الصبغى وشريكه لتمثيل المكون من «عبدالمعزم مديوني» و«أبو بكر عزت» و«شويكا».

وفي العام التالي قام ببطولة فيلم «جانب السفير» من إخراج نيازي مصطفى، وفي العام نفسه ١٩٦٦ التقى مع النجم محمد عوض في فيلم «إجازة بالعافية» إخراج تهادي حافظ واشترك بالتمثيل عادل إمام وعصم حامد، وفي عام ١٩٦٧ قام ببطولة ثلاثة أفلام هي: «الزبال» ده هيجاني، والذي أدى فيه شخصية زوج في برج تحسه دائماً ورسم في هذا الفيلم ملاح شخصية المصري الذي يتحول الحظ لجانبه في النهاية لتأثيره وتحملة وبعد هذه

طائفة الإخفاء، ١٩٥٩ لتنازي مصطفى و «سكر ماتم» ١٩٦٠ من إخراج السيد بدوي، كما ظهر الثلاثي حسن يوسف ومحمد عوض وأحمد رمزي في عدة أفلام ضاحكة مثل «آخر شقاوة» ١٩٦٤ إخراج عيسى كرامة قاموا فيه بتأدية الشخصيات التي لا يتوهم بعد ذلك وهي الطائفة الخفيفو الطال الذين توقعهم غرامياتهم ومغامراتهم في المتاعب وكان هذا تديداً بالنسبة للسودا مما أدى إلى نجاحات ساحقة فظهروا مما في أفلام «الثلاثة بمورنوا» ١٩٦٥، «شقة طابوقة» ١٩٦٦، «العالمون الثلاثة» ١٩٦٦، «مطلوب أرملة» ١٩٦٧ ثم وصلوا إلى ذروة تلتهم عام ١٩٧٢ بفيلم «فيلماطين اليوم» إخراج عصام الدين مصطفى واسمى «بأحمد رمزي» يوسف فقر الدين، ثم انطرد عديم بعد عدة سنوات إلى أن التقى حسن يوسف مع محمد عوض في فيلم من إخراج حسن إسماعيل يس هو «أخي وصديقي سأقتله» وكان خليفاً من الكوميديا والبوليسية قدم بشكل نصبة إلى اللجون القديمين.

فؤاد المهندس وتطور شخصيته الريحاني

بدأ فؤاد المهندس أدواره السينمائية في شخصيات ثانوية مثل فيلم «الشموع السوداء» ثم بدت الجيران، ١٩٥٤ من إخراج محمود فؤاد الفقار وأدى فيه شخصية الزوج زكر النساء ولم يحظ هذا الفيلم بأية حقارة أو حتى رضى من النقاد أو الجمهور وتظل يتنقل بين عدة شخصيات في أفلام كيلة الأهمية مثل «حياة عازب» ١٩٦٣ والعريس يصل شدة ١٩٦٣ أيضاً، حتى جاءت الفرسعة الكاملة عندما التقى بطيف عبد الوهاب في فيلم «اعترافات زوج» ١٩٦٤ الذي حقق له النجومية ويخلص مرضوعة في: «لمن شاب متزوج ومعلم لزوجته» يقدر السهر معها إلى بورت للاستحمام وفي الطائرة يحدث عصب مفاجئ في الجو فيبدأ يكشف زوجته «شويكا» بأنه كان يعلم بروجود علاقة بينه وبين جارتهما الصدا «هسد» رستم، ثم يدور الزوجان وما إن عادا إلى القاهرة حتى اتهمته زوجته بخيانها طالما قد

هذه النوعية مثل «عمر» في أغسطس، «العجبة جزاز»، ١٩٦٩، «عريس بنت الوزير»، ١٩٧٠، «أنت اللي قسّلت باباي»، ١٩٧٠، وربع نسخة لفرار، ١٩٧٠ ثم «عودة أخطر رجل في العالم»، ١٩٧١.

وفي عام ١٩٧٧ قدم ليهود أسلامه وأكثروا وقاراً ورمضاناً وإمداً أيضاً ونقصد به فيلم «كان وكان وكان»، إخراج عباس كامل وبطولة فاهد شريف وحسن مصطفى، وفيه يقدم فؤاد المهندس آخر تطور للاستعداد الشهير لشخصية الريحاني التي يبدو مدى حب هذا للفعل التقدير فعلاً لها ويحكى الفيلم «قصة الكاتب المبدع ولكنه مقهور شاماً من الفاشيين حتى إنه يضطر إلى بيع مؤلفاته لكاتب كبار ليصنعوا اسمهم عليها في مقابل إعطائه بعض المال.. يحارون الاكتهار ويظن الجميع أنه مات قيودهم في اكتشاف أعماله ثانية، حتى نصل إلى النهاية المسمرة، إنه القصة التي وصل إليها لوم الممرح والفيلسوف في المستويات والسيميائية؛ ذلك الدم الذي وضع لمعدلاً لشخصية أميهاها وقيوت معنا ألا وهي شخصية المصري اللبيب القنوع... لقد قام بتحويل أربعة أفلام على فترات متباعدة «الشعلب والطيب» ١٩٨٤ و«خلى بالك من جيرانك» ١٩٧٩، و«زوج تحت العلب» ١٩٨٥ وأخيراً «البية الهباب» ١٩٨٧ ولكن سيظل ليهود عام ١٩٧٧، هو «الأجمل والأرقى والأجود».

عادل إمام أسطورة النجاح

منذ أذراه في مسرحية فؤاد المهندس «السكرتير اللقي»، وبين صعوده بتؤدة إلى قمة النجاح في عالم السينما ثم تزيحه وحده منذ عام ١٩٧٢ إلى الآن - على عرش الكوميديا - قام عادل إمام برحلة متعة متقللاً من الأدوار الثانوية إلى أدوار البطولة قدم خلالها عدة أفلام جيدة جداً مثل دوره في «إجازة بالعافية»، ١٩٦٦ ودوره الذي لا ينسى في فيلم «نص ساعة جواز» ١٩٦٩ وكذلك «لصرص ولكن غرقاء» ١٩٦٨ و«عفريت مراتي»، ١٩٦٨، و«البيت أضرار»، ١٩٧١.

وفي عام ١٩٧٢ أدى أول بطولة مطلقة في فيلم «البحث عن فنتيخ» وهو الفيلم الذي قفز بهذا العمل إلى مصاف النجوم ويحكى قصة شاب ريفي قدم إلى المدينة للعمل مهندساً ويحاول بكل الأشكال أن يجد عروسة جميلة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى».

وفي العام التالي قام بطولة فيلم «٢٤ ساعة حب» إلى جانب نهم الشباك وقتها حسن يوسف ثم عاد في عام ١٩٧٥ وأدى دور البطولة في فيلم «البحث عن المتاعب» «المصمودة» وهو عن مسرور مسحقى لا تخشع الظروف إذ توكّل له مهمة تدب مجرم خطور مما يوقعه في المتاعب مع إحدى المصالحات»، ثم اشترك في عدد آخر من أفلام الكوميديا والفارس، التي نوس لها قيمة تنكّر بالنسبة لأي ممثل سوى الانتشار ومن هذه الأفلام «أولاً للقطعة»، ٧٥، «مايك التلك»، ٧٦، و«ممدوح في لولة الخلعة»، ٧٦ وغيرها إلى أن قدم عام ٧٩ ثلاثة أفلام «الخدعة الخفية» و«شعبان تحت الصفر» ثم «قاتل ماقتل حده» من إخراج مصطفى عياد المزيحل وهو الفيلم الذي يبعثنا من الأفلام الثلاثة ويبدو حول شاب يسلم بشركة تأمين وصاحب بورم في المبح فخرق مع قاتلة زوجها «إيمان» على أن يسلم نفسه بدلاً منها بدعوى أنه القاتل مقابل مبلغ كبير وتقاضاه لوفور حيلة كريمة لمثلثة الصغيرة حين موت؛ وقد بدأ عادل إمام عملاً ولاشه لدرجة أنه لا تصدق أنه الممثل نفسه في التلحين البشعين اللذين مثلهما في السنة نفسها.

وجاء نجاحه الثاني في نهاية عام ١٩٧٩ عندما عرض فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» وهو الفيلم الذي أتى بشعبية كبيرة لعادل إمام وجعله البطل المتوج للجمهور المصري.

وفي عام ١٩٨٠ أعاد المخرج محمد راضى رواية «تيزيز ركان، الروائي الفرنسي الكبير - إميل زولا - على الشاشة بعد تصويرها واختار عادل إمام نسي دور

البطولة أمام مخرجة كامل وعرض الفيلم باسم «الجحيم».

وبعد هذا الفيلم بعام واحد أي في عام ١٩٨١، عرض له خمسة أفلام دفعة واحدة وهو أكبر عدد من الأفلام يعرض لممثل في عام واحد في هذا الوقت وكانت الأفلام هي: «انتخبوا الدكتور سليمان عبدالباسط» و«لولة شدة ناقة» للمأخوذ عن الفيلم الشهير «حدث ذلك ليلة»، وفيلم «الإيمان يعيش مرة واحدة» وفيلم «أسهات في الحنفى» ثم الفيلم الرابع «الشبورة» وهو الأهم له في هذه الفترة، وفي العامين التاليين عرض له أفلام مثل «لا من شاف ولا من دري» ١٩٨٢، و«المستور» ذلك الفيلم اللاذع الذي حقق أكبر الإيرادات في هذا العام، ثم قام بطولة عدة أفلام في عام ١٩٨٤ لعل أهمها «على الطريق» إخراج حسن يوسف وهو أول فشل جماهيري لعادل إمام بعد هذه النجاحات كلها رغم ما يصمله الفيلم من أفكار جادة، وفيلم «الحتر من الخط» إخراج سمير سيف ثم «فوني» «المزيف» و«الأفكار» وهو الفيلم الذي أثار جدلاً واسعاً واستقال أحد القضاة احتجاجاً على عرض الفيلم وقد فاز الفيلم بجائزة أحسن فيلم مصري لعام ١٩٨٤ في مسابقة جمعية نقاد السينما.

ولم يبتعد عادل إمام عن الكوميديا إلا في فيلم «الإنسان والبن» ١٩٨٥ لمحمد راضى حيث أدى شخصية جلى بمحقق أنسية ويظهرها رغبة منه بالزواج بها.

ثم عاد ثانية إلى أفلام السامرات - الكوميديا عام ١٩٨٦ بفيلمه للشهور «سلام وإصباحي» للمأخوذ عن الفيلم الفرنسي «بورسيلو» ١٩٧٠ بطولة آلان ديلون و«جان پول بلونود».

أما أمية عادل إمام الحقيقية فهي تأتي مع فيلم «العب مع الكبار» ١٩٩١ وما تلاه من أعمال جيدة حيث اهتم بالقتضيا اليومية للمواطن العادي الذي يعرف حرقه وإجباته جيداً ولا يريد سوى أن تذكره السلطة لشأنه ريكز على هذه التسمية في فيلميه التاليين: «الإرهاب والكتاب» ١٩٩٢ وفيلم «النسي» ١٩٩٤.

الكوميديا فى السينما

نهاية الرحلة

فى النهاية أستطيع أن أقول إننا لم نبدع فى مصر فى صناعة نوعية معينة من الأفلام بقدر ما برعنا فى صناعة الفيلم الكوميدي ولوعوه الفارص والراقى منذ بدء صناعة السينما فى مصر حتى اليوم .. وأخيراً نقول : «تاريخ الكوميديا ثرى ثرى لأبعد مدى وإن نشبع من البحث فيه مهما كانت الصعوبات» . ■

المصادر:

- ١ - كتاب الأفلام الكوميدية: جون مؤنجمزى، طبعة ١٩٦٦، لندن.
- ٢ - مذكرات شابلن، طبعة الهلال ١٩٦٥.
- ٣ - عدد «الثقافة العالمية»، ٧٤ - ٧٥ (قرن من السحر).
- ٤ - دليل أفلام الفيديو، تأليف مسدخت مطوق، ١٩٨٧.
- ٥ - مجلة الهلال، نوفمبر، ١٩٦٦.

ولا أستطيع بعد أفلام عادل إمام الأخيرة إلا أن أقول إننا يجب أن ننسى الأفلام للسفوفة التى مثلها فى بداية حياته أو نتناساها على الأقل كتحية لهذا الفنان الذى أدرك أهميته ككجم شعبى فى أن تكون له اتجاهات سياسية وفلسفية يؤثر بها فى مشاهديه الذين ينتظرون منه المزيد.

ثم قدم أهم أفلامه وأجمعها على الإطلاق «الإرهابى» ١٩٩٤ الذى علاج من خلاله قضية التطرف ودعا إلى كشف الأسباب الحقيقية للتطرف وتأثير الظروف المادية فى تكوين اتجاهات مدبرة للسلطة فى الأماكن البعيدة عن سلطة العاصمة، وفى عام ١٩٩٥ عرض لهذا الفنان الكبير فيلمه «طوبى الظلام» الذى يعالج من خلال أحداث دقيقة ومتقنة، قضايا الفساد وتشجيعها واحتفظ المخرج أيضاً بطابع الإثارة وخفة الظل فى الفيلم كما لو كان يقول «لايكفى الموضوع الجيد فقط للنجاح» بل يجب مزجه بشئ جيد ذلك الطابع من خلال شبكة متحركة، وهو أمر نؤيده فيه تماماً إذا كان هذا ما أراده.

وفى بداية عام ١٩٩٦ عرض لعادل إمام فيلمه للكتابة «الدم فى المسل» وأطار به صواب الرقابة وأثار جدلاً كبيراً ومعارك ملحقة على صفحات الجرائد .

فا

المراجعات

١٠٠ سنة سينما.. قرن من الإعلام

٧٥ السيد حسن جمعة والحركة السينمائية في مصر، فريدة مرعى. ١٩٩ المؤلفات
السينمائية لمحمود خليل راشد، أسامة القفاش. ١٩٩ خواطر حول واقعية صلاح أبو سيف،
نور الدين عبودة. ٢٠٠ صلاح أبو سيف: البداية - التاريخ - النهاية، محمد عبدالعظيم
فايد. ٢٠١ تداخل الظلال والأبعاد بين السينمائي والمؤرخ، حسين عبد القادر. ٢٠٢ عالمية
القيم المصري بين شادي وشامين، جورج انسى. ٢٠٣ فارس الواقعية الجديد، في السينما
المصرية، على نبوى عبدالعزیز. ٢٠٤ الحسية في الطوق والإسورة، زكريا عبدالحميد.



يحيى شاهين

ق

إن المتخيل لجبهود الكتائب
السينمائي السيد حسن جمعة
فى إشغال وإلزام الحركة السينمائية فى مصر
فى النصف الأول من هذا القرن، لابد أن
يساب بالندمسة لهذا الإنتاج للفرز والنشاط
للمجهود الممتنى على مدى أربعين عاماً
أعضاما السيد حسن جمعة فى خدمة للفن
السينمائي على كل المستويات فى صدير
لايعرف الكلال ومخاطرة لا تهدأ ولا تفلن من
أجل إلهاد حركة سينمائية فى مصر.

يُعتبر السيد حسن جمعة من أوائل
الذين كذبوا عن السينما فى مصر بل وعنه
بعض النقاد أول كاتب سينمائي فى
مصر^(١).. أحب السينما، وملكت عليه
حواسه كلها، فأغلى لها، ومارس الكتابة من
أهلها، ولم يكتب فى غيرها طوال حياته.. لم
يكتف بالكتابة فى الصحف، تأليف وترجمة
وتأريخاً، بل وهب لها وقته كله، فأسهم فى
إنشاء الأندية السينمائية، وأصدر النشرات
السينمائية، وشارك فى تكوين الشركات
السينمائية، وشارك فى إصدار المجلات
السينمائية ورأس تحرير مطبعتها.. أسهم فى
تكوين أول جماعة لنقاد السينما فى مصر،
كما عمل بالتمثيل وساعد فى الإخراج وكتب
السيناريو والحوار لبعض الأفلام وألف الكتب
ودوكر المعارف السينمائية.. كان همه الأول
أن ينشر الدعوة للسينما فى مصر، وأن يصل
على إيجاد نهضة سينمائية مصرية مبدية
على أساس من العلم والمعرفة.. جاهد وكافح
فى خدمتها حتى أصبح أحد روادها..
لجحت كتاباته فى تأسيس حركة نقدية كانت
الأساس الذى انطلق منه الآخرون، وظل
طوال عمره تقريباً يغذى الحركة السينمائية
المصرية من أجل تحقيق الهدف الأكبر وهو
إنشاء صناعة سينمائية مصرية.

تاريخ ميلاده غير معروف على وجه
الدقة، ولكنه بدأ يرسل مجلة «الصور
المتحركة» التى ظهرت عام ١٩٢٣، وأسهم
فى إنشاء مجلة «معرض السينما» عام
١٩٢٤ حين كان مدرساً فى إحدى المدارس
الإعدادية بالإسكندرية، أى فى أوائل
العشرينيات من عمره، وقد توفى فى أواخر

لخمينيات وبين عامى ١٩٥٧ و ١٩٥٩ على
وجه التقريب، فقد نشر سيناريو بعنوان «الحق
على ديمونة» فى مجلة «الكواكب» الصادرة
بتاريخ ٢٥ يونية ١٩٥٧، ثم لم يأت ذكره فى
مجلة الكواكب إلا فى مارس عام ١٩٦٠
مشفوعاً بلقب المرحوم، والتفريب أن مؤسسة
الهلال لم تدمه فى أى من مجلاتها رغم أنه
كتب فيها جميعاً تقريباً وعلى سنوات طويلة،
بل احتل وظائف رئيسية فى مجلة الكواكب
بالمذات.

يُقسم السيد حسن جمعة حياته العملية
إلى ثلاث مراحل^(٢)، مرحلة الهواية، ما بين
الهواية والاحتراف، ثم مرحلة الاحتراف.

مرحلة الهواية

ظهر اسم السيد حسن جمعة مطبوعاً
لأول مرة فى مجلة «الصور المتحركة» أول
مجلة سينمائية متخصصة باللغة العربية
للشرق عامة ومصر خاصة.. صدرت هذه
المجلة الأسبوعية المصورة فى ٢٤ صفحة
من القاهرة فى ١٠ مايو ١٩٢٣، وكان
صاحبها ومديرها لستونل مصد توليف.
اشترك السيد حسن جمعة كقارئ من
الإسكندرية فى مسابقة اللجوء التى أقيمتها
المجلة لمعرفة وجوه الممثلات والممثلين
الأجانب، وفاز فى مسابقة الممثل الأول
بالجائزة الأولى وقدرها خمسة وعشرون قرشاً
(كان سعر المجلة قرشاً واحداً)، وقد نشرت
المجلة اسمه بالكامل فى العدد الثالث الصادر
فى ٢٤ مايو ١٩٢٣، من ص ١٨، ثم ورد اسمه
مرة أخرى كأحد الفائزين فى مسابقة العدد
الرابع، وقد فاز باشتراك لمدة شهر فى جريدة
الشباب (العدد ٦، ١٤ يونيه ١٩٢٣،
ص ٢٢)، وقصد اعتمدت مجلة «الصور
المتحركة» منذ صدورها فى مايو ١٩٢٣
بإقامة عدد من المسابقات الفنية على عكس
ما يطالناه الدكتور على شلى فى كتابه
«النقد السينمائي فى الصحافة المصرية» بأن
معظم المجلات الفنية قد دأبت «على تنظيم
مسابقات للقراء من حين إلى آخر حول
أحسن أفلام الرسوم، أو للجمهور السمتل، أو
الندمة للمفصلة، منذ أول مسابقة نظمتها
مجلة «السينما» فى ٢١ أكتوبر ١٩٣٣،^(٣)

السيد حسن جمعة والحركة السينمائية فى مصر

فريدة مرعى

ومن متابعة مجلة «الصور المتحركة»، ويمنح أن لها الفضل في إرساء هذا التقليد قبل مجلة «السبوا» بـعشر سنوات.

لم يكتب السيد حسن جمعة بالاشتراك في مسابقات المجلة، وإنما بدأ يرسل تعليقاته واقتراحاته إلى أحد الأديب التي أنشأتها المجلة خصوصاً من أجل القراء باسم «برلمان الصور المتحركة»، وقد نشرت له المجلة ستة اقتراحات لتحسين حال المجلة وزيادة فائدتها (المعد ٥، العدد ٧، يولية ١٩٢٣، ص ٢١)، كما نشرت له اقتراحات أخرى في الباب نفسه تقديراً في معرضها في الاقتراحات السابقة (العدد ١٢، ٢٦، يولية ١٩٢٣، ص ١٨)، كما ولظ السيد حسن جمعة على إرسال الأسئلة السبوانية إلى للباب الآخر المسمى: دائرة معارف السبوا، الأسئلة والأجوبة، فظهر له سؤالاً أحدهما في العدد ١٠، ١٢، يولية، ص ١٩، والآخر في العدد ١٣، ١٤ أغسطس ١٩٢٣، ص ١٦، ويلاحظ أن السيد حسن جمعة قد أصعب باسم هذا للباب الأخير فاستخدم الاسم نفسه حين أصدر دائرة معارف السبوا من جزئين عام ١٩٢٤.

كانت مجلة «الصور المتحركة» نداءً فراعاً كبيراً لم تستطع أن שלא أية مجلة أخرى، فقد كانت المنفى الوحيد لكل هولة ومحبي السبوا في ذلك الوقت، لذلك سرعان ما استقبلت كل محبي هذا الفن الجديد. انتهالت الرسائل والاقتراحات من جانب كبير من القراء طالبي بـأسس شركة سبوانا جزائرية مصرية تدعى بأيد مصرية، ويحل فيها قانون مصريين... لاقى هذا الاقتراح هوى في نفس القائمين على المجلة لأنه كان أحد أمانيهم، فاستجابوا لإصاح القراء وأعطت عن إجماع لراغبين مناقشة الموضوع، اجتمع المهتمون وانتخبوا مجلس إدارة الشركة لفرع تأسيسها «وتقرر بأغلبية الآراء تأسيس نادى للصور المتحركة لتطعيم جميع فروع الصور المتحركة» (العدد ١٦، ٢٣ أغسطس، ١٩٢٣، ص ٢٠)، وعلى القور تترك مجبور هولة السبوا بالإسكندرية على رأسهم السيد حسن جمعة لتكوين فرع

السيد حسن جمعة والسبوا المصرية

عام ١٩٢٤، كما كتب عنها في كتابه (عاصرت السبوا ٢٠ عاماً) الذي أصدره عام ١٩٤٥، وأعلن في كثير من المناسبات أن «إليها يرجع الفضل في وضع البذرة الأولى لفن السبوا وصحافتة في مصر» (عالم السبوا، العدد ١، ٥ سبتمبر ١٩٢٩، ص ٤).

اختفت مجلة «الصور المتحركة» أو احتجبت مبدئاً للاختفاء بعد إصدار عددها الخامس والسبعين في ٧ أغسطس ١٩٢٤. يتحدث السيد حسن جمعة عن هذه الفترة: «كنت وقدها قد بدأت أنظر إلى الصحافة السبوانية نظرة جدية، وأسى إلى أن أكون من جودها العاملين على إنعاش فن السبوا في مصر والدعاية له ككتاب سبواني، وكان الزميل محمد عبداللطيف في مثل هوائى فن السبوا والصحافة السبوانية، فاتفقتا على أن تصدر مجلة باسم «معرض السبوا» (٤)..
ظهرت مجلة «معرض السبوا» في ١٧ ديسمبر عام ١٩٢٤ بالإسكندرية وهي مجلة أسبوعية مصورة كانت تصدر في ٢٤ صفحة وكان صاحب المجلة ومديرها الممثل محمد عبد اللطيف رئيس تحريرها عبد القادر بكري، وتعتبر ثاني مجلة سبوانية متخصصة باللغة العربية في القطر المصري والعالم العربي وأول مجلة في الإسكندرية، سار القائلون عليها على درب «الصور المتحركة» فتمه فكانت تكون تقريباً نسخة طبق الأصل منها، وقد أسهم السيد حسن جمعة في تحرير هذه المجلة التي لم يصدر منها غير ثلاثة أعداد فقط، الأول في ١٧ ديسمبر والثاني في ٢٤ ديسمبر ١٩٢٤، أما الثالث فقد صدر في ١٨ أبريل ١٩٢٥، سرعان ما اختفت في الأخرى وكان اختفاؤها للأسباب نفسها التي اختفت من جرائها «الصور المتحركة»، وهي سوء الأحوال المالية، والواقع أن إخطاء الصحف السبوانية بعد ظهورها بوقت قليل كان سمة غالبية فقد لاحظ الدكتور على شلش «أن الصحف السبوانية المتخصصة لم تكن تدرم طويلاً»^(٥) لأن مواردها كانت أقل من نفقاتها.. سبب إخطاء مجلة «معرض السبوا» شعوراً بالأحوال لدى السيد حسن جمعة،

لنادى الصور المتحركة بالإسكندرية، واجتمع لثيف من شأن للكفر الإسكندرية، وتم لتخاب عشرة أعضاء مجلس الإدارة كان السيد حسن جمعة أحدهم (العدد ١٨، ٦ سبتمبر ١٩٢٣، ص ٢٠).

عانت مجلة «الصور المتحركة» من صعوبات مالية أدت إلى لختلافها من الساحة، وظل السيد حسن جمعة طوال حياته وشعر بالمرن على إخطاء هذه المجلة وفقر كانت الصور المتحركة قد اختفت إلى الأبد، إلا أن ذكرها سوف ثابت في لثقتنا إلى أجل غير مسمى ولن ننسى خدمتها في سبيل إحياء الفن الصامت وتشجيع هوته في مصر (عالم السبوا، العدد ٣، ١٩ سبتمبر ١٩٢٩، ص ٥)، كان يكن لها كل تقدير، ولم يترك فرصة يستطيع أن يبر بها عن إعزازه وامكاناته لهذه المجلة إلا ولتنتهزها في ١٠ مايو سنة ١٩٢٣ صدر للعدد الأول من أول مجلة سبوانية في مصر وهي «الصور المتحركة... قولج علينا أن نقص هذا اليوم ونحفظ له خير ذكرى في نفوسنا، وجدير بأسرة السبوا في ولادنا في تسيله في صميم فولدها بأحر من نور حتى لا تكون قد فرطت في ثأدية ولجب هي مسئلة عه أمام لثة للفن الصامت» (عالم السبوا، العدد ١٩، ٥ سبتمبر ١٩٢٣، ص ٤)، وقد كتب عنها عجباً من المقالات في كخور من المجلات والجرائد، وكتب عنها في دائرة معارف السبوا التي أصدرها من جزئين في

كانت هذه المجلة المدرسية «كوكب السيد» سبباً في توثيق علاقة السيد حسن جمعة بركلاء شركات هوليوود في الإسكندرية، فقد كان دائم الحرد عليهم بمجلته، وولائه التشجاعة ذات يوم فعرض على هؤلاء البركلاء أن ينسوسوا له لدى شركاتهم في هوليوود لكي تقبله ممثلاً أو مساعداً فنياً، ولم يرد في أن يكتب رسالة رسمية بهذا المعنى إلى وكيل شركة يونيفرسال الذي لم يرد بدوره في الإجابة كما يقول السيد حسن جمعة «فكان جوابه عليّ.. بطريقة رسمية أيضاً.. أن مصر أحوج إلى من هوليوود فخير لي أن أبقى فيها وأن أواصل الكتابة عن السيداً فهذا أعظم من استقبالي»^(١).

في الوقت نفسه الذي كان السيد حسن جمعة يطبع فيه مجلته على البانوتة، كان يفكر في وسيلة لعلاج حالة الأفلام الأجنبية في مصر.. كانت مشكلة المخرج المصري هي عدم القدرة على متابعة الأفلام الأجنبية نظراً لعدم معرفته باللغات الأجنبية، وقد بدأت الأصوات تتعالى في الصحافة المصرية بضرورة وجود ترجمة عربية لها، وقد بدأ اهتمام الشركات الأجنبية بموضوع الترجمة العربية وتخليها للمخرج المصري مذ هام ١٩١٢ ولكن على شاشات صغيرة جانبية.

كتب السيد حسن جمعة خطاباً وجهه إلى شركة «يونيفرسال» وقلت نظراً فيه إلى أن أفلامها التي تعرض في مصر يجب أن تترجم عناوينها باللغة العربية مع صور الشريط نفسه حتى يمكن عرضها على الشاشة الكبيرة لا على الشاشة الصغيرة المخصصة للعناوين فقط،^(٢) وقد لاقت هذه الفكرة قبولاً لدى وكيل الشركة في مصر فأرصى بها لدى شركته التي لم تلبث أن نفذت الفكرة على حد قول السيد حسن جمعة، وبالمثل عرض لشركة «يونيفرسال» في الإسكندرية أول فيلم مترجم باللغة العربية على الشاشة الكبيرة في عام ١٩٢٥ وكان اسم الفيلم الذهب الحقيقي (True Gold).. لم يملك السيد حسن جمعة نفسه من الفرص لتفصيل فكرته فمارع بكتابة خطاب شكر إلى الشركة التي سارعت بدورها إلى نشر رسالته



السيد حسن جمعة

فقد كان يشعر أن لديه رغبة قوية في أن يستمر في الكتابة لكي يخدم قضية السيدا ولكنه لا يعرف كيف، يقول السيد حسن جمعة: «السبل كلها غير متيسرة، خصوصاً أن مجال الصحافة في الإسكندرية.. وكنت لأزال أقيم فيها وقتذاك.. كان متوقفاً محدوداً، وكنت أراها أعمل كمدرس في إحدى مدارس الإسكندرية، وكان من بين طلبته هذه المدرسة كثيرون يحفظون السيدا رغم سفر سنهم.. وهذا خطرت لي فكرة رأيت أن أنفذها، فكرة قد أراها غريبة ولكني نفذتها دون إسهال... أتعرف ما هي هذه الفكرة؟ إصدار مجلة سيدمانية.. لا تنال في المتابع كما هو المعتاد، ولكن في المدرسة نفسها.. أكتب صفحاتها كلها بيدي وأعمل رسومها بنفسى وأطبعا بنفسى أيضاً على «البانوتة» التي تستعملها المدارس في طبع أسئلة الامتحانات والملخصات الدراسية التي توزع على الطلبة.. وهكذا كان، واستحضرت الورق اللازم لطبع خمسين نسخة من مجلة تقع في ١٦ صفحة في حجم الفرسكاب، وبحثت أسطر مقالاتها بالخير (الزفر) وأعمل رسومها بالخير نفسه وأطبعا صفحة صفحة بمساعدة طلبة الذين كانوا متحمسين للفكرة مثلهم على قراءة هذه المجلة كلما صدر عدد منها»^(٣).

لم يكن السيد حسن جمعة يتحرج من أن يطوف بهذه المجلة التي أسماها «كوكب السيد» على تركيبات الشركات السيدانية الأجنبية والإسكندرية يطلب منها صورا وأخباراً ويشرها في مجلته، بل لم يكن يجد ضيراً في «إرسالها إلى كوكب هوليوود علم يتكرسون بمسرحهم على هذه المجلة السيدانية الوحيدة من نوعها»^(٤).. ومما كتبه السيد حسن جمعة عن مجلته السيدانية المدرسية «كوكب السيد»، يوضح أنه قام بهذا العمل بمفرده وبمساعدة طلبته، على خلاف ما يشير أحد المصادر أنه أصدر هو «ولكرها الشريبي».. وكان الاثنان وقتها في الإسكندرية.. مجلة «كوكب السيد» عام ١٩٢٦ وكاناً يطبعها بالبانوتة من ٥٠ نسخة في ١٦ صفحة محلاة بالصور والزوم ويزعانها على أصدقائهم ومعارفهم»^(٥).

بالكامل في مجلته الأسبوعية «يونيفرسال ويكلي» (Universal Weekly) للصادرة بتاريخ ٢٨ نوفمبر عام ١٩٢٥، من (١١).

ما بين الهواية والاحتراف

عكف السيد حسن جمعة على قراءة كل ما يقع تحت يده من كتابات عن السينما، وساعده معرفته باللغة الإنجليزية على تتبع الصفات الأدبية التي كانت تصدر في مصر أو تصل إليها من الخارج، حتى تكونت لديه حسنة من المعرفة بخصائص الفن السينمائي لم تتوفر لكثيرين غيره في ذلك الوقت.

استحوذت الهواية عليه فأصدر نشرة باسم «العالم السينمائي» (١٢)، كما عاد إلى الإسهام في تأسيس أدبية لهواة هذا الفن، اتفق مع زملائه محمد عبدالكريم وزكريا عبيد ومحمد فتحى الصاقرى وحسن أحمد أبو الذهب على تأسيس شركة «مينا فيلم» وأصدروا باسمها نشرة سينمائية كان يشارك في تحريرها.

تأسست شركة أو نادى «مينا فيلم» بالإسكندرية في ٢٦ مارس ١٩٢٦ (١٣)، وكان من أنشط الأدباء السينمائية، ويعتقد السيد حسن جمعة «أن أثره على الحركة السينمائية المصرية كان أقوى وأثبت من غيره من الأدباء» وقد لبث نادى «مينا فيلم» أكثر من عام وأعضاؤه يستقون الاجتماعات... ويقومون الحفلات التمثيلية ويلتقون معارضات عديدة عن السينما ونشأتها وكواكبها وفنونها العديدة التي تجمع بين التمثيل والإخراج والتصوير والإضاءة وغير ذلك مما كان يجده المحاضرون ذا أهمية خاصة في تثقيف مدارك أعضائه النادى من الناحية الفنية (١٤)، وكانت النشرة التي أصدرها النادى وأسمها «نشرة مينا فيلم» نشرة نصف شهرية تصل كل أنشطة للنادى السينمائية، ظهر العدد الأول منها في ١٥ أغسطس ١٩٢٦ مكتوب عليها نشرة فنية سينمائية خاصة، إيمان حال شركة مينا فيلم بالإسكندرية، وكانت تصدر في ١٢ صفحة من القلغ للتوسط (١٥).

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

وقد جدد لثراء السيد حسن جمعة في تحرير هذه النشرة حماسه للكتابة عن السينما، فالتهمز فرصة صدور مجلة «البلاغ الأسبوعي» وسارع بإرسال مقالاته إليها، وقد صدر للعدد الأول من هذه المجلة في ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ لصاحبها زكريا وحسن عبيد القادر حمزة.. كان الدكتور محمد أبو طائلة (سكندري) يشرف على التحرير فرحب بكل ما يرسله ابن بلدته السيد حسن جمعة، وأقرده له بابا باسم «عالم السينما» (١٦).. بدأ السيد حسن جمعة الكتابة في هذه المجلة ابتداء من العدد الثالث بتاريخ ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ وظل يكتب بانتظام حتى ٦ مايو ١٩٢٧ ثم انحسرت مقالاته.. كان السبب في هذا الانسحاب المفاجئ من البلاغ الأسبوعي هو ظهور فرص أخرى أمام السيد حسن جمعة، فقد اتفق مع محمد عبداللطيف على إنشاء شركة لتوزيع الأفلام بالإسكندرية أطلقوا عليها اسم «الشركة الشرقية لأشرطة السينما» (١٧)، وباسم هذه الشركة عادت مجلة «معروض السينما» إلى الظهور في ١٧ يوليو عام ١٩٢٧، وحصل السيد حسن جمعة على منصب السكرتير العام، كما تأسست شركة «كوندور فيلم» بالإسكندرية لصاحبها الأخوين إبراهيم ويذر لاما، كان تأسيس هذه الشركة حدثاً من أكبر الأحداث في حياة السيد حسن جمعة، ومفاجأة لم يكن يخطر حذورها، يحدثنا السيد حسن جمعة في مذكراته عن

شعوره: «كنت مارا صباح اليوم في شارع شريف باشا... ولأدري كيف ساقني قدامى إلى محل «كوندور» الواقع في الشارع نفسه... ولكن أقول إنه دافع خلفي ذلك الذي ساقني إلى هناك وتركني ألق أمام قسديرات «كوندور» لأفاجأ مفاجأة لم تكن تخفى لي ببال... رأيت في إحدى هذه القسديرات مجموعة من الصور كتب إلى جانبها: إنها مناظر من الشريط السينمائي المصري «قبلة في الصحراء» الذي تخرجه شركة «كوندور فيلم» بالإسكندرية.. شركة كوندور فيلم بالإسكندرية.. حدثت بناظري إلى لوحة الصور وأنا لأصدق ما أرى، وأعدت قراءة للكتيب فوقها لعل نظري أخطأ في قراءته... ما العمل!.. هل تكون في الإسكندرية شركة سينمائية وأنا لأدري بوجودها؟ والآن وقد عرفت بوجودها هل أفسد عن الاتصال بها؟ (١٨).. كان في شبه حلم فأملت قد تحققت ولم تعد به حاجة إلى السفر إلى هوليود، ولا إلى واسطة وكلاء شركائنا في الإسكندرية لكي يقبلوا مثلاً أو مساعداً فنياً... سرعان ما اتصل بهم بمركزهم بتقونيا، بل كان يتردد عليهم ليلاً ونهاراً، وصاحبهم أثناء تصوير بعض مشاهد الفيلم الذي لم يكن قد اكتمل بعد، وسجل مشاهداته عن أعصابه على صفحات «البلاغ الأسبوعي» (١٩).

لم تكد تصدر مجلة «معروض السينما» حتى عادت إلى الاختفاء مرة أخرى.. عاد يكتب بانتظام مرة أخرى في «البلاغ الأسبوعي» ابتداء من ٢ ديسمبر ١٩٢٧ حتى ١٦ مارس ١٩٢٨، حين تطورت علاقته بكوندور فيلم وزادت رغبته حتى إنهم عرضوا عليه العمل معهم في فيلمهم الثاني «فاجئة فوق الهرم».. أدت هذه التطورات إلى انصرافه مرة ثانية من «البلاغ الأسبوعي» وتفرغه بالكامل لكوندور فيلم فعمل مساعداً فنياً وأصبح عضواً عاملاً، ساعدهم على كل المستويات وألجز كل ما طلبه الأخوان لاما ومرض الفيلم في ديسمبر ١٩٢٨.. لم يكد ينتهي إخراج الفيلم حتى شدت شركة «كوندور فيلم» للرجال ومغادرتا الإسكندرية لتتخذ القاهرة مقراً لها لممارسة

الإنتاج والإخراج السينمائي، تاركة وراءها السيد حسن جمعة في الإسكندرية يبحث عن أنشطة أخرى تمص طموحاته.. فكر في العودة للبلّاغ الأسبوعي، وبالفعل كتب لهم مقالة بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٢٩، ولكن البلاغ الأسبوعي لم تعد ترجمني طموحاته.. كان يسمى إلى شيء أكبر ولم يطل لفظه فني ٥

سبتمبر عام ١٩٢٩ ظهر العدد الأول من مجلة «عالم السينما».. مجلة أسبوعية سينماتوغرافية بالإسكندرية صاحب امتيازها ومديرها جورج منسي، أما رئيس تحريرها فكان السيد حسن جمعة، في هذا الوقت نفسه تأسست شركة جديدة باسم «فيلم نهضة مصر» لعبدالمعطي حجازي.. صرنا ما أعلنت الشركة عن عزيمتها على إخراج أول أفلامها، وتمت صوره للفن، وعن عزيمتها القيام برحلة إلى الريف تصوير فسحها بعض المناظر.. لم يكد السيد حسن جمعة يسمع بهذه الأخبار حتى عرض على الشركة أن يسافر معهم «لا كعضو عامل ولكن كمجرد الإطلاع وقضاء بضعة أيام في جو سينمائي بحث» (٢٠).

مرحلة الاحتراف

لم تستمر مجلة «عالم السينما» مدة طويلة كالعادة، وما لبثت أن أغلقت أبوابها.

نظر السيد حسن جمعة حوله باحثاً عن أمل جديد.. كانت مجلة «الدنيا المصورة» التي تصدرها مؤسسة دار الهلال قد خرجت إلى النور في هذا الوقت فقرر أن يرأس إليها مقالاته، وبدلاً من أن يرى مقالته منشورة في «الدنيا المصورة»، وصله خطاب من مؤسسة دار الهلال تخبره فيه أنها ترضى في نشر مقالته في مجلة «الهلال» الشهرية بدلاً من «الدنيا المصورة» الأسبوعية، وبمذ لك اللحظة بدأ يولّي «الهلال» في كل شهر ببحث من البحوث السينمائية ولكن كمحرف لا لمجرد الهواية كذي قبل، (٢١) .. ظل يكتب بانتظام لخدماته من شهر ديسمبر ١٩٢٩ حتى فبراير ١٩٣٢، حين قررت دار الهلال إصدار مجلة أخرى أسديها «الكواكب» واعتبرتها كملحق في مجلة «المصور» التي كانت قد أصدرتها

كمجلة أسبوعية في ٢٤ أكتوبر ١٩٢٤، لم تجد دار الهلال خيراً من السيد حسن جمعة لتعهد إليه بالإشراف على هذه المجلة، ولم يجد السيد حسن جمعة خيراً من هذا العرض من دار الهلال سمعتها واحترامها ثقيل العرض، ولكن هذا العرض كان يغلب التفرغ، والتفرغ كان يتطلب الانتقال، وهكذا انتقل السيد حسن جمعة من الإسكندرية مستط رأسه لينتقل نهائياً إلى القاهرة.

ظهر العدد الأول من مجلة «الكواكب» في ٢٨ مارس ١٩٣٢، وكان يسهم معه في تحريرها أحمد جلال وتوفيق المرواني وأدوار عبيده سعد، فتنزه السيد حسن جمعة فرصة وجوده في القاهرة ليمارس كثيراً من الأنشطة السينمائية الأخرى التي كان يترقب لإنها، فقد أسهم مع زملائه حسن عبيد الوهاب ومحمد كامل مصطفى وأحمد بدرخان في تأسيس جماعة النقد السينمائيين، في أغسطس ١٩٣٢، وكانت أول خطته هذه الجماعة هي إصدار مجلة تدبر عن رأيها، وبالفعل صدرت مجلة «فن السينما» في ١٥ أكتوبر ١٩٣٢، أسبوعية (٢٢) في ٤٠ صفحة، كان صاحب امتيازها حسن عبيد الوهاب بينما تولّى السيد حسن جمعة رئاسة التحرير، ومحمد كامل مصطفى سكرتارية التحرير (٢٣)، سببت مجلة «فن السينما» بعض المشاكل للسيد حسن جمعة، فدار الهلال لم تجد ارتباطها إلى اشتراكه فيها وتصوروا أن هذا النشاط سيكون على حساب مجلة الكواكب، فعزل السيد حسن جمعة أن ينسحب من مجلة الكواكب ولكنه - بعد حوار ونقاش مع القائمين على دار الهلال - انسحب من رئاسة تحرير «فن السينما» ابتداءً من العدد الحادي عشر الصادر في ٣٠ ديسمبر ١٩٣٢ وظلت المجلة تصدر تحت إشراف حسن عبيد الوهاب ومحمد كامل مصطفى مع استمرار محاولة السيد حسن جمعة، إلى أن توقفت عن الصدور بعد العدد ١٨ الصادر في ١٧ فبراير ١٩٣٤ (٢٤).

اندمجت مجلة «الكواكب» مع مجلة «الفكاهة» التي كانت تصدرها دار الهلال

أيضاً، في مجلة واحدة أمّلت عليها دار الهلال اسم «الآلاتين» وصدر العدد الأول في ١٨ يونيو ١٩٣٤، وفي العام نفسه اشتراك السيد حسن جمعة.. بعد أن انسحب من الكواكب مع السخري أحمد جلال والرسام علي رفقي في إصدار مجلة «الفاشاكيب» وهي مجلة سياسية أسبوعية مصورة بالكاميرات في ٢٤ صفحة.. صدر العدد الأول في ٢٨ مارس ١٩٣٤ وكسرت رئيس التحرير السيد حسن جمعة، أما مدير التحرير فكان الرسام الكاريكاتيري علي رفقي، وقد خصصت المجلة عدة صفحات للسينما، وفي العام نفسه أيضاً أصدر السيد حسن جمعة «نارعة معارف السينما» من جزئين أحدهما من تاريخ السينما في العالم، والثاني عن تاريخ السينما في مصر، ثم تولّى تحرير مجلة «العروسة واللبن السينمائي» التي كانت تصدرها دار الطلائع ابتداءً من عام ١٩٣٥، كان أيضاً يحرر صفحة السينما يومياً في جريدة المصري عند أول صدورها عام ١٩٣٦، ثم صفحة السينما في المظفر ثم «الصور».. أسهم مع أحمد يوسف (مصدر سلسلة كذاب مجلة اللواتي في تحرير مجلة «أفكار الفتيحة» عام ١٩٣٧.. أصدر مع حسن إمام عمر ومحمود إبراهيم مجلة «الشعاع» باسم السينما عام ١٩٣٨، كما ظل يكتب في مجلة الآلاتين.. أشرف على بعض أعداد «الفنون والعلوم» التي أصدرتها مجلة «الحقيقة والمنزل» عام ١٩٣٩.

توقفت الصحف السينمائية المتخصصة في الصدور إبان الحرب العالمية الثانية في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥، كما انكسرت الصحافة الفنية العامة، وانكس ذلك على نشاط السيد حسن جمعة قتل إنتاجه بشكل ملحوظ.. عاد إلى نشاطه بعد أن توقفت للحرب فأصدر كتابه «عاصرت السينما ٢٠ عاماً» عام ١٩٤٥، كما كتب في مجلة النجوم.. عادت مجلة «الكواكب» إلى الظهور في ٨ فبراير ١٩٤٩ وتولى السيد حسن جمعة سكرتارية التحرير، بينما تولّى فهمي نجيب رئاسة التحرير. كان آخر منصب شغله قبل أن يتقواه الله هو منصب «المحرر المسئول» لمجلة «أهل الفن» التي صدرت عن

شركة النيل للنشر والتوزيع عام ١٩٥٤، وهي مجلة أسبوعية مصورة، كانت تصدر في ٤٨ صفحة، وقد تغير المسؤولون عن رئاسة تحريرها عدة مرات.

أهم إسهاماته في الحركة السينمائية المصرية

كان هدف السيد حسن جمعة الأكبر هو إيجاد نهضة سينمائية مصرية، ومن أجل تحقيق هذا الهدف جدد طاقاته كلها وأسهم بحق وبكل ما يملك من قوة في الأنشطة السينمائية كلها، كما حرر كثيراً من صفحات السينما التي كانت تصدرها الصحف العامة في هذا الوقت، فقد كانت لا تخطر صحيفة من صفحاتها للسيد وحزرها أو يشارك في تحريرها، تعلم الإنجليزية وترجم إلى العربية كل ما يهم القارئ قراءته من السينما كان أو كساعة، كما قام بترجمة كثير من العوارات مع المترجمين أو الممثلين المشهورين، ولغس أهم الأفكار التي طرحها أشهر كتاب السينما، لذلك فقد استحق - عن جدارة لقب أول كاتب سينمائي في مصر، لكن هذه الإسهامات كلها تدرج تحت ثلاث وظائف: تأسيس حركة نقدية، نشر الثقافة السينمائية، التأليف.

تأسيس حركة نقدية

كتب السيد حسن جمعة بخرارة واستفاضة، ويمكن، وبتمع بواقعة سينمائية عالية المستوى ويوعى جيد لدور السينما وأثرها، كان يعلم أن من أهم واجبات الناقد هو أن يرنقى بذوق الجمهور، وأن هذا الارتقاء سيؤدي حتماً إلى إيجاب للمخرجين على تقديم الأجود لأن جمهورهم لا يمكن خداعه، وإذا كان الارتقاء بذوق الجمهور هو أحد واجبات الناقد، فإن ثقافته في هذه الحالة، كما يرى الدكتور شلش في كتابه: (النقد السينمائي، ص ٢٩)، تصبح عاملاً حاسماً في امتيازه وتفرقه فالتفان في التي تميز ناقدنا عن ناقد نرقدا من نقد.

لم يمارس السيد حسن جمعة النقد الطبقي إلا قليلاً (٢٥)، بمعنى أنه لم يتحدث عن فيلم بونه أو أختار مجموعة من الأفلام

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

ورغم أنه كان أقل النقاد ممارسة للنقد الطبقي، إلا أنه مارس بخرارة ويتوسع النقد النظري، أي أنه كتب عن جماليات الفيلم وعناصره المختلفة كالسيناريو والإخراج والتصوير والتسجيل والإضاءة (٢٦)، وقد أسهمت كتابات السيد حسن جمعة في وضع الأساس الصلب الذي لا يستطيع الناقد الطبقي التحرك بدونه، وقد تكلم على يدوه، ونهل من علمه، معظم من كتب عن السينما سواء نظرياً أو تطبيقياً، ما أدى إلى تأسيس حركة نقدية كان السيد حسن جمعة هو باعشها ومفجرها وعقلها المدبر.

بدأ السيد حسن جمعة في تأسيس هذه الحركة منذ وقت مبكر جداً في حياته العملية، فتمذ مقالاته في البلاغ الأسبوعي التي بدأها في نهاية عام ١٩٢٦ وهو حريس على أن يقدم للنقاد ولجمهور السينما والمهتمين بممارسة النقد السينمائي خصائص وبقائل هذا الفن، ولم يكف بالمرور السريع على عناصر الفيلم ولكنه أطنب وأسهب بالشرح والتفصيل عناصره عسراً، وأفرز لها الفئات الطرائل، حتى أصبح ما يكتبه في فن كتابة السيناريو والمونتاج والإضاءة والتصوير والموسيقى وحسن اختيار الممثلين والماكياج والديكور وقرة شخصية الممثل وموهبته ومختوره الفني، ما يمكن أن يكون مرجعاً مهماً.

والقارئ الذي يتبع مقالاته المسببة في البلاغ الأسبوعي ابتداء من العدد الثالث يجد أن السيد حسن جمعة قد تحدث بالتفصيل عن ألف بام الفن السينمائي فبدأ من البداية، من مرحلة اختيار النص، فهو يرى أنه ليس من السهل انتخايب الروايات التي يراد إخراجها، فإن ذلك يحتاج إلى مهارة فنية تساعد منخبها على انتخاب النوع الذي يرضى الجمهور ويحاز قبوله، (٢٤ ديسمبر ١٩٢٦)، ولأن السينما فن جماهيري يتواصل عن طريقه الفنان بالجمهور فلا بد إذن أن يكتب الفنان الجمهور إلى صفة حتى يستطيع أن يؤثر فيه، وبذلك يصبح رضاه الجمهور ومساعدته بما يقدم له أمراً شديداً الأهمية.

يطبق عليها قواعد النقد السينمائي، وقد أطلق على نفسه لقب كاتب سينمائي، وأطلق على معظم ما يكتبه أبحاثاً سينمائية، ولم يطلق على نفسه أبداً لقب ناقد سينمائي، وكان يفضل كتابة اسمه فقط في نهاية كل مقال، يمكن زملائه الذين كانوا يكتبون تحت أسمائهم (ناقد في بشركة كذا أو مجلة كذا)، ومن أشهر الأمثلة زميله وتلميذه الناقد زكريا محمد عبده الذي كان يكتب تحت اسمه: ناقد في بشركة يونيفرسال فيلم ومساعد مدير فلي بشركة كونفور فيلم (البلاغ الأسبوعي، ١٢ يولايه ١٩٢٨ وما بعده)، ولمرة الوحيدة التي أرفق فيها السيد حسن جمعة اسمه برؤوفته كانت أثناء كتابته للبلاغ الأسبوعي، فقد كتب تحت اسمه: بشركة ميذا فيلم السينمائية، ولكنه تصاحى استخدام لفظة ناقد، وحين اخفقت هذه الشكره عاد يكتب اسمه مجرداً.

أصدر دائرة معارف السينما من جزئين، وكتب على الغلاف ودخل الكتاب: الكاتب السينمائي السيد حسن جمعة، وكان هذا عام ١٩٢٤ حين كان اسمه يتصدر كل الأسماء بعد أن قولى رئاسة تحرير كثير من السجلات السينمائية، وكان أحد الأعضاء المؤسسين لجماعة النقاد السينمائيين، ولم تكن تخالوية جريدة من صفحة سينمائية يحررها أو يسهم في تحريرها مع آخرين، كما أصدر كتابه، «عاصرت السينما ٢٠ عاماً، عام ١٩٤٥ باسمه مجرداً من أى وصف.

ثم تحدث عن تحويل الروايات إلى قالب سيميائي والتي يخصص بها كتاب التحويل السيميائي، وأهم عيب في رأيه في كتاب الرواية السيميائية هو «جهله بالحدود التي يخصص فيها معدل الرواية السيميائية؛ فكل رواية يكرر فيها إدخال الكتابة لا تتخلل في حيز العمل لأن المظاهر هي أهم شيء» (٢٤) ديسمبر (١٩٦٦)، وإذا كنا نعتز بالسنداريو بأنه «الفيصل على البرق»، فإن السيد حصن جمعة عرّف السنداريو بأنه «كتابة خطية للرواية حادثة على بيان من الأعمال والكلام والمظاهر التي تظهر في الرواية، ويستعملها المدير (المخرج) أثناء تصوير الرواية وكذلك يستعملها قسم الملابس والأعمال الفنية كمنيل لصنع الملابس وإقامة المظاهر ووضع الأثاث اللازم للرواية»؛ وكتاب السنداريو يجب عليه أن يضع الرواية في قالب موافق للسنداء... وأن يحذف كل المظاهر غير الضرورية... وفي الحقيقة، إن سرد رواية مطبوعة ليس كسردها على الستار، فإن بينهما فرقاً شاسعاً... والشيء المهم هو أن يبتذل كاتب التحويل جهده كي يجعل المظاهر محددة ويقلل من الكتابة التي تظهر مع الشرائط، ويجب عليه أن يوجد في الرواية ما ينسب مشاهدتها أنفسهم وذلك بإدخال الضجاجات التي تجعل للرواية رقماً في نفوس المتفرجين (٣١) ديسمبر (١٩٦٦).

ومما سبق يتضح أن اصطلاح السرد السيميائي والسرد الروائي كان معروفا لدى السيد حصن جمعة وأنه كان على دراية واسعة بكل أسرار فن كتابة السنداريو من تعدد المظاهر ما يؤدي إلى سرعة الإيقاع وإبعاد الملة، إلى السيطرة على المتفرج عن طريق خلق جو من التوتر والتشويق والغمشة والإبهام، وهو يذكر أن الصورة في السينما هي الأساس لأن العمل السيميائي هو عمل مرئي بالدرجة الأولى ويمر به الفنان عن طريق الصورة لأنها هي التي تصل إلى المشاهد وهي التي تؤثر فيه.

ثم تحدث عن حسن اختيار الممثلين المناسبين للأدوار المختلفة، فالمدبر (المخرج) يجب أن تكون له معرفة كاملة

بمقدرة الممثل ومزاجه، حتى يستطيع أن يختار الممثل الملائم للدور، والمدبر الذي يعمل في اختيار ممثليه عليه أن يعرف أن الرواية التي يعمل انتخاها أدوارها تجوز على الشركة التي يشتغل لحسابها، وأهم ما يميز الممثل هو الشخصية وليس الشكل الجميل، فمهما «بلغ الإنسان من الجمال فإنه لا يهتم به إن لم تكن له شخصية؛ فهي للمغناطيس الذي يجذب الجمهور إلى الممثل ويستميله نحوه وهو الدور الحساس الذي يؤثر على قلب الهواة» (٢٨) يناير (١٩٦٧)، والشخصية «لا يمكن أن يأنها الإنسان بنفسه بل يجب أن تكون مولودة فيه وهي موهبة غريزية خلقها الله في قلوب من الناس عدد ولادتهم» (٧) يناير (١٩٦٧).

وتحدث عن الماكياج «ومتى كان مقلداً تخفى المويج الرجولية كلها ولا يظهر لها أثر... وليس الماكياج مقصوراً على تصمين وجه الممثل بل أحياناً يكون أداة لجعل وجه الممثل أو الممثلة من ألقح ما يكون (٧) يناير (١٩٦٧).

كما تحدث عن دور الموسيقى المصاحبة من الخارج لتفصيل المشاهد «وعندما تخرج رواية سيميائية نجاحاً باهراً ربما قال الممثل للفسر لذلك، وربما قال المدبر الفني أو المؤلف... ولكن قلنا بخدم هذا الفسّر للموسيقار الموجود خلف الكاميرا، فهو غالباً ما يكون روح الرواية، إذ إنه يرنى المشاعر» (١٧) ديسمبر (١٩٦٦).

أما المخرج أو المدير الفني كما يسميه فهو في رأيه «صباراً عن حاكم له مطلق التصرف أينما حل... فهو لشبه بالرأعي والممثلين الزرع... ولا يتوقف أن أعظم الممثلين والممثلات... تتوقف شهرهم على مديرهم الفني... ولا يتوقف عمل المدير الفني على إدارة الممثلين وإمساك المخرجون... أثناء تصوير الرواية فإن عليه فوق ذلك مهمة يتوقف عليها نجاح الرواية وهي أن يراقب قطع الشرائط التي ليست قابلة للمرض، ويتج مع عملية التطلع أن تقى عدة مجهولات... أظهرها الممثلون أثناء التصوير... في زاوية الإهمال» (١٨) فبراير (١٩٦٧).

كما تحدث عن الصور وأهميته «فإن الصور مسئول عن نجاح الرواية أو سقوطها، فمهما كانت الرواية من جودة التمثيل ومثانة الإخراج بكان فإنها لا تصارى شيئاً لو كانت رديئة التصوير، وبعبارة أخرى لو صررت رواية بسيطة لتصويراً فنيكاً عظيماً فإنها على الأقل تستحق مشاهدتها من حيث التصوير، ولا شأن أنه على الصور أن يدير يد الكاميرا فحسب، ولكنه يترك الكاميرا لمساعدته ويذهب لدرس المظاهر والملاحظات اللازمة للرواية والممثلين، ويفرغ اهتمامه في ملاحظة الأتوار... التي تلجج ذرراً مهما في كل رواية سيميائية... حتى إنه لو لم يصل إلى الممثلين أو رأى مظهر من مظاهر الرواية الموهبة لكافي... وأمر بتصويب الضوء الملائم لكل ممثل حتى لا يظهر وجهه مشوهاً على الستار الفني، ويمكن أن نقول إن الصور ساحر، فإنه يمكن أن يجعل بالكاميرا التصوير طويلاً والمطول قصيراً... وكل ما يشاهده هواة السينما من الخدع الفنية على الستار يتوقف عمله على الصور... إن إدارة الكاميرا ليست عملية سهلة، فإن للصور كذا ما يخطر بحيانها لتصوير مظاهر المفاجآت... التي يضطر الصور لتصويرها مهما لاقى من المتعجب والمفاجأ» (٤) فبراير (١٩٦٧).

ولم ينس أن يتحدث عن مهتمسي الديكور «رؤساء أعمال تشييد المظاهر، وعن الكهريالين الذين يجب عليهم أن يصرقوا كمية الضوء الكافي للرواية حتى لا تلتفت لرك أكثرنا من الضوء أو قلوباً منه، وعن رئيس الرحلات الذي يصرف وقته كله باحثاً عن جهات ملائمة للممثلين فيها... قيس على رئيس قسم الرحلات أن يجد المكان المطلوب فحسب، بل عليه أيضاً أن يعمل جميع الانقافات مع صاحب (الكان)... وأن يحصل على تصديق لاستعمال الأمانة المطلوبة، فيه صعوبة عظيمة» (٢١) يناير (١٩٦٧).

ثم تحدث عن تميمش الشرائط وطبعها (٤) مارس (١٩٦٧)، كما تحدث عن السحر السيميائي (المرتديز) وأهميته، فعند تقديم الشريط للسحر يكون عبارة عن عدة مناظر

محادثة مختلفة الأوضاع من مقبرة إلى بعيدة فتمكن الرواية حينئذ متكة الأوصال تجري مناظرها أمام الرائي فلا يطمع لها معنى، هذا يتأهب المصدر لربط حوادث الرواية ومناظرة بعضها بعضاً فيقرأ السيناريو المكتوب لها ويدرس موضوعها ثم يبدأ في وضع المناظر اللازمة وتغيير وقطع بعض المناظر إن كان هناك ما يدعو إلى ذلك.. ومن أصعب المواقف التي يقفها المخرج في مهلة، ربط المناظر البعيدة بالمناظر المقربة، ويحتاج ذلك إلى دقة في الفن وشدة في الملاحظة (٢٣ يناير ١٩٢٩).

هذه هي العناصر أو مفردات الفن السينمائي كما قدمها السيد حسن جمعة على صفحات البلاغ الأسبوعي، وهي كلها لا تتصل إلا معنى واحداً هو أن العمل السينمائي هو عمل مركب يعتمد على فريق عمل وعلى جهد فني يشترك فيها كثيرون، وهو على رعي أن الناقد السينمائي يحتاج إلى أدوات كثيرة بعدد الجهود المتخلطة في تركيب الفيلم، وهو لا يستطيع عزل أي جهد من هذه الجهود، أو تجاهله عند التمرس للعمل السينمائي بالذات، ومن ثم يوجب عليه أن يدرك مقبلاً وظهيرة كل جهد من هذه الجهود، وأن يجري عملية التحليل للتركيب من خلال كل هذه الجهود مجتمعة (٢٧).

كان النقد السينمائي هو أحد القضايا المهمة التي تشغل بال السيد حسن جمعة، وكان حال النقد والنقاد في مصر من أهم اليوم التي تتركها، «حينئذ نسب من البلاغ الأسبوعي والحق بمجلة «عالم السينما» عام ١٩٢٩ كانت قضية النقد والنقاد من أولى القضايا التي طرحها.. انتهز الفرصة لكي يعبر عن قلقه ورفعته لانتهاك ألق ناقد سينمائي في مصر دون التمسك بالعلم والمعرفة، وفي مقالة طويلة بعنوان: (حول النقد والنقاد في مصر) كتب يقول: «يقول أوجين بروسر^(٢٨) في مقال له بين فيه أن الناقد الفني يجب أن يدرس مهنته حق درسها قبل أن يفرغ شعارها.. ولكننا نرى الحال قد اختلفت في مسألة النقاد في مصر! فكل شخص يرى شريطاً يظن أنه يمكنه أن ينتقد فيكتب، حسب ما توحى إليه مخولته..

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

التدرة على الاستجابة، الدقة في التعبير، اتساع مجالات الخبرة الفنية، الحس الفني، الثقافة (٢٩).

كما تحدث السيد حسن جمعة عن مهمة الناقد إذا كان يريد أن يخدم الفن فليبه، «أن يتوخى في نقده أسرين، الأول خاص بعرض رأيه في الرواية على الجمهور، والثاني خاص بإرشاد المخرج إلى ما في رويته من غلطات حتى لا يرجع إليها في مستخرجاته المقبلة، وكان أهم ما عليه في هذين الأمرين أن يبين ما إذا كانت الرواية جميلة أم رديئة مع بيان حكمه في ذلك والأسباب التي جعلتها جميلة أو رديئة، ويشير إلى أخطاء مخرجها وشدتها ويتسبب حولتها ويضع مناظرها ويوزع أدوارها وتصويرها وإضاءتها، ويذكر في نقده إذا كانت الرواية تستحق مشاهدتها أم لا، وهل هي كوميدية أو دراما أو ميلودراما أو تراجيدية ويوضح هل هي عصرية أم تاريخية، وفي أي الجهات جرت حوادثها وهل المناظر التي أقيمت لهذه الرواية مطابقة للصقبة أم لا، وقيمة الرواية في الحياة الاجتماعية، وهل حوادثها مطابقة لما يجري في الحياة أم لا (عالم السينما، ١٢ سبتمبر ١٩٢٩).

والسيد حسن جمعة بهذه الآراء يذكروا بالكاتب والناقد الإنجليزي روجر ماقل الذي يعتقد أن الناقد مهم للجمهور والمخرج في حد سواء، فبالنسبة للمخرج يصبح الناقد أداة اختيار لما إذا كان عمله (عمل المخرج) ناجحاً أم لا.. أما بالنسبة للجمهور الذي ينبغي مساعدة في اختيار الأفلام التي ستعجب له أعظم مدحة شخصية، فإن الناقد يعمل كدليل للقيم الفنية والإنسانية في الأفلام (٣٠)، وإلى جانب فائدة النقد بالنسبة للجمهور والمخرج مما يرفع من ذوق الجمهور وبالتالي يفرض على المخرجين تقديم أعمال أكثر جودة، فإن مقال جمعة يفرح في الوقت نفسه - لمن يريد أن يصبح ناقدًا - قواعد النقد السينمائي الصمغ؛ يشرح عناصر الفن السينمائي أو مفردات اللغة السينمائية التي على الناقد أن يتناولها بالنقص والتحليل.

بضع كلمات يظن أنها خير ما يكتب في النقد، ولذا أصبح في اعتقاد كثيرون أنهم يمكنهم أن يصبحوا ناقدًا متى كتبوا كلمة أو كلمتين عن شريط شاهدوه، ولذا يندر وجود ناقد فني، بكل ما في هذا القول من معنى، ألم بطرق النقد التي يقتضيها العلم والمعرفة، (عالم السينما، عدد ١٢، سبتمبر ١٩٢٩).

وعلى ذلك، فليس كل من يكتب عن السينما يعتبر ناقدًا، فهناك كثير من الصفات التي يرى جمعة أنها يجب أن تتوفر في الناقد مثلاً «أن يكون ذا خبرة عظيمة ودراسة ولهمة بأصول النقد، ويتوقف ذلك على كثرة الروايات التي شاهدها ودقة ملاحظاته ومقارنته بين الواحدية والأخرى، وينبغي أن يكون ملماً بأحوال الحياة عاشقاً للجمال مقدراً للجمال (المدد نفسه)، فالناقد هو أيضاً - في واقع الأمر - فنان أو أقرب الناس إلى الفنان لأنه يتمتع بأحاسيس مرهف، وعشق لكل ما هو جميل، وقدرة على التحليق إلى عالم الخيال، وهو بواقته وخبرته الإنسانية والفنية الراسمة ودقة ملاحظاته قادر على التمييز بين اللث والسمين، وبين الأسدين والزيغ، والسيد حسن جمعة بهذا التصنيف لا يبعد عن التصنيف المصري لصفات الناقد السينمائي والذي يطالعا به الدكتور علي شلش بعد خمسة وسعين عاماً من تلك المقالة، يتحدث الدكتور شلش عن بعض الصفات الواجب توافرها فيمن يقوم بالنقد وأهمها: «القدرة على الملاحظة،

وهكذا عمل السيد حسن جمعة بنأب شديد على توفير كل الصعوبات الممكنة حتى يستطيع النقاد أن يمارسوا مهنتهم من موقع الممتحن. أسهم بالأساس النقدية التي يقوم عليها هذا الفن وأخذ على عاتقه أن يشرح لهم غضاياه لأنه مؤمن بأن وجود الناقد الحق في كل صحيفة فنية من أهم الأسباب التي أدت إلى رقي الصور المتحركة، وإذا أصبح فن النقد من أعظم الفنون التي وتسوق كل فنان إلى دخول ميدانه، فهل يأتي وقت نجد فيه في صحفنا نقادا أخصائيين يهتمون طرق النقد الصحيح؟ (عالم السينما، ١٢ سبتمبر ١٩٢٩)، وكثيرا ما دعا إلى أن «يفرق المشغولون بالسينما بين النقد الفني وبين الإعلانات (الدعاية)، فالإعلان شيء والنقد شيء آخر ويبدو للنقد بشرط أن يكون نزيها.. لا يكون للفن أي نهوض أو تقصم» (٣١).

أغلقت «عالم السينما» أبوابها ولكن ظل السيد حسن جمعة يواصل جهوده من أجل تأسيس حركة نقدية في مصر.. اتفق مع بعض الكتاب المهتمين بالسينما على تأسيس جماعة للنقاد السينمائيين، ولقيل لجهرا في تأسيسها وكان من بينهم أحمد بدرخان، حسن عبد الوهاب (مجلة الجامعة)، محمد كامل مصطفى (مجلة كركوب الشرق) وأصدروا باسمهم مجلة «فن السينما» عام ١٩٣٣، وتأسس هذه الجماعة في عام ١٩٣٣ يدل على أن مصر كانت تصابى التركيب السينمائي المثالي لأن أول رابطة للنقد السينمائي في تاريخ السينما تأسست عام ١٩٢٨ (٣٢).

كانت مجلة «فن السينما» أسبوعية وتقع في ٤٠ صفحة، ويرأس تحريرها السيد حسن جمعة، ومنذ العدد الأول أعلن جمعة رفضه لما يحدث في الجو السينمائي من قصور وجهل واستغلال، ومن متابعة الأبواب التي أحترتها المجلة نجد أن هناك مسابقة الأفلام المصرية لاختيار أحسن شريط مصري عرض في الموسم السابق، ويتبهي أن تقييم أي فيلم يستحق التفكير في الجاسن والمسار، وبالتالي عملت المجلة على تربية

للقرار والجمهور والنقاد على مشاهدة الفيلم بعين نقدية، وعلى أن هناك معايير للتمييز بين فيلم وآخر ينبغي أن يراعيها الناقد قبل أن يصدر حكمه، وكانت المجلة تمنح ميدالية ذهبية للتقييم الذي حصل على أكثر الأصوات، تشجيعا بالطبع للقائمين على الفيلم بتقدير الأجر دائما، ثم قدمت بابا آخر باسم «ماذا على للوحة للفنية» وقدم نقدا لأهم الأفلام التي تعرض في ذلك الوقت سواء مصرية أو أجنبية، وأهم ما في هذه المجلة هو إعلاناتها الصريح بعدم الرضوخ لسطرة الإعلانات، فهي لا تقبل إعلانات بعض دور السينما لأنها ترفض الابتزاز لأن هذه الدور تظن أن «إعلاناتها يجرم عليها نقد رواياتها نقدا حرا نزيها كما يجب» كما نحن المجلة باسم «جماعة نقاد السينما» أن «الجماعة تعلن أصمحاب الإعلانات أنها لا تقبل وزنا للإعلانات على الإطلاق، وإن وجود الإعلان أو عدمه سيول عندها لا يمتد بها من قول ما تريد قوله سواء كان خيرا أم شرا.. فمن وجهه هذا فذاك هو... في الدنيا جبار لو ضرب منها من يشاء» (فن السينما، عدد ٢، ٢٩ أكتوبر ١٩٣٣)، وكما هو بين فإن هذا موقف صريح وواضح، حريص كل الحرص على ضمير الناقد، وزايفته، وعلى حرية فكره وقلبه، بصرف النظر عن النتائج، وقد ظلت مجلة «فن السينما» تكافح من أجل تأسيس حركة نقدية مسئلة على العلم والمعرفة، وتكافح من أجل إيجاد الناقد للنزيه الشخصي الذي يراعى ضميره ويعترم نفسه وقلبه، ويمتاز بمصريته وحفاظ على كرامته وكرامة أسرته، مستمعية بذلك للتسايل والصحاب المالية حتى آلت إلى ما آل إليه سابقاتها فأخفقت بعد العدد الثامن عشر الذي صدر في ١٧ فبراير ١٩٣٤.

نشر الثقافة السينمائية:

كتب السيد حسن جمعة كثيرا عن السينما، بل في الواقع لم يكف عن الكتابة منذ بدأ كهاوي في مجلة «الصور المتحركة» عام ١٩٢٢ حتى توفي، كان يكتب بجزارة وبإسهاب، ويحرك في كل الاتجاهات التي تعجب في مصالح السينما في نهاية المطاف،

حتى لا يمكن لأي باحث يقوم بدراسة هذه الفترة إلا ويلفت نظره ذلك النشاط الهام الصغير للتأمل الذي كان يخدم به السيد حسن جمعة الحركة السينمائية في مصر، وأهم ما تميزت به كتاباته هو الثقافة النواصة والدراية التامة بكل مكونات الفن السينمائي، وقد بدأ أولا بتخفيف نفسه عن طريق القراءة والملاحظة والاحتكاك المباشر بالسينمائيين، وكانت النتيجة أن تحول إلى موسوعة سينمائية متحركة تقوض بالعلم والمعرفة، ويلاحظ أن أخصب فقرات عطاها كانت فقرة كتابته في البلاغ الأبجوي في مجلة الهلال، والسبب أنه لم يحتل منصبيا إداريا في كفا المستقلين بل كان مطرعا للكتابة عن السينما، يمكن بقية المجلات التي كتب فيها وكان يحتل إما منصب سكرتير التحرير كما في «معرض السينما»، أو رئيس التحرير كما في «عالم السينما»، وفن السينما، والعروسة والفن السينمائي، فقد ظله المصعب الإداري والإشراف على المجلة ككل عن الكتابة بجزارة كعادته فضيرت مقالاته بالتقصير نسبيا بالمقارنة بحجم ما كان يكتبه في البلاغ الأبجوي في الهلال.

كتب السيد حسن جمعة عن كل جوانب السينما، وعن كل ما يسم في تكييف الفرائض سينمائي.. كتب عن السينما باعتبارها أعظم مدرسة في العالم، هذه المدرسة الليلية التي تعد مدرستها ومدرساتها وانتشروا في جميع أنحاء العالم كل بلقي عليها دروسا قيمة لا تفرح بمن ولها من التآثير ما يخذل أثره في النفس، ورغم أن بعضهم يخذل السينما أدلة للتصاية.. وهذا خطأ فاحش.. فكثير منهم يتخذها أدلة لارتشاف كل ما له من دروس الحياة من مهلبها العذب... ومن الناس كثيرين ليس لهم إمام بالقراءة والكتابة... لم يمحروا علما بما يجب عليهم معرفته عن الإنسانية العظيمة التي هم من أهلها، ولكن للسينما قامت مقام مدرستهم الأولى وأكثر (البلاغ الأبجوي، ٣١ ديسمبر ١٩٢٦).

كتب عن التمثيل الكوميدي وصعوبته «وما أشق المهنة التي يجب على الممثل الكوميدي أن يفيها حقها حتى يمكنه إضحاك

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

بها على الإنسان... تصوران العرافات من فرح وسرور إلى حزن وألم إلى دهشة وذهول وغير ذلك من المواقف التي لا تمبر عنها العين بأجلى محائنها فقط بل تمبر عنها بقوة رصاحة دونها قوة اللسان وقصاحة (البلاغ الأسبوعي، ٢٥ مارس ١٩٢٧)، كما تحدث أيضاً عن الأنف وأهميته في نجاح السمثلة، وكيف أن لكل عضو من أعضائه الوجه أكثر في إظهار الشخصية، والأنف أهمية خاصة في إظهار الشخصية، فهو أبرز مقياس لها، وأدق ترمومتر تعرف به حرارة الروح، (البلاغ الأسبوعي، ٢٣ ديسمبر ١٩٢٧).

حدثت القراء عن نشأة الشركات السينمائية العالمية مثل شركة «فوكس فيلم» وأخرى (وارنر) مع وكيل الشركة بالإسكندرية لمعرفة «المجهرات التي بذلتها القادرون بأعبائها حتى وصلوا بها إلى هذه الدرجة التي جعلتها في مصاف أكبر شركات السينما في العالم، (البلاغ الأسبوعي، ٢٢ إبريل ١٩٢٧).

كثب أيضاً عن فن المخرجين الكبار الذين أثنوا في النهضة السينمائية أمثال جريفيث الذي كان وصوله إلى هوليوود عام ١٩١٣ «من أول الخطوات التي خطتها هوليوود في طريق التقدم، وليس هناك رجل آخر عمل ما عمله دافيد جريفيث في سبيل فن السينما، فإنه بمبكرته ومهارته الفنية تمكن من إخراج أعظم الروايات السينمائية التي لم يقارنه أحد في إخراج مثلها... ولدافيد جريفيث فضل كبير على التصوير السينمائي فهو الذي اخترع طريقة التصوير المناظر المقربة التي يسمونها «كلوز أب Close Up»، (البلاغ الأسبوعي، ٤ فبراير ١٩٢٧) ومنهم أيضاً سيسيل دي ميل المخرج النابغ «والله يعزى اختراع «المجافون» لأنه كان أول من استعمله، وهو رجل يعشق الجمال حتى الجنون... وهو قوياً الملاحظة... يعطي إعطاء تاماً بانتخاب الممثلين الذين يظهرون في رواياته، (البلاغ الأسبوعي، ١١ مارس ١٩٢٧) و«فشاري شابلن، المعتكك الابلان فيلوسوف يميل في

الجمهور خصوصاً أنه يتحدث في ذلك على حركاته وتغييراته الوجهية يمكن ممثل المسرح الكوميدي فإنه يمكنه إضحاك الجمهور ببضع كلمات ينطق بها ولو لم يبد أية حركة مضحكة، وحرص جمعة على إبراز الفرق بين الكوميديا الرقيقة والإسفاف، فقد «كانوا في بدء عهد السينما يعتمدون في سبيل إضحاك الجمهور على عدة مراقف سخيفة كأن يلقي أحدهم قطعة من الخبز على وجه رجل آخر، أو يسقط أحدهم في قفص يبيض أو في برميل مائل بالجوهر... وهذه أشياء تافهة الفرق الحاضر وتعتبر من أعمال المهرجين، (البلاغ الأسبوعي، ٢١ يناير ١٩٢٧).

حدث السيد حسن جمعة القراء عن مدينة هوليوود التي تعتبر كعبة السينما: «أوجدت السينما لهوليوود مكانة عظيمة في العالم بعد أن كانت في خبر كان..... وقد اتخذوها في بدء عهد السينما محطاً لصنع الصور المتحركة وذلك لما لها من الميزات التي تساهم في التصوير إذ كانت تساهم مستمرة في إمدادهم بضيائها الواج... فكانت المناظر تزدحم على نور الشمس الطبيعي، وقد وجد المخرجون في «هوليوود» من المناظر المختلفة ما جعلهم يستلخون عن عمل أية رحلة بعيدة لتصوير رواياتهم، (البلاغ الأسبوعي، ٤ فبراير ١٩٢٧)، كما وصف للقاء أكبر وأضخم دار عرض في العالم وهي سينما «الكابيتول» تدخل إلى صالة الجمهور وتؤكد المرشد بكل أدب إلى مقعدك... وتقيماً يوجب الإنسانية، خصصت في هذه الدار غرفة طبية بها طبيب وممرضتان ماهرتان لتلطيب المصابين بأعراض فجائية داخل الدار... وفي الحقيقة، إن جمال سينما «الكابيتول» من العوامل المهمة للترفيه... ومن العناصر التي تساعد على إرضاء الجمهور، للترويح في تقديم الشرائط والجهة التي هي مسؤولية جلب الصور، أما غرفة العرض فقد جهزت بكل ما يساعد على إراحة أنظار الجمهور... وقد خص عامل غرفة العرض بمهارة فنية عظيمة فإنه قبل عرض الشرائط يلمحها لخصاً دقيقاً حتى إذا وجد فيها أي خلل

ألمحه فلا يسبب عدم إصلاحه إيقاف حركة العرض... وهواء «الكابيتول» يتجدد كل خمس دقائق بواسطة أجهزة مخصصة لذلك وهذا مما يجعل للجمهور على أتم ما يكون من الراحة، (البلاغ الأسبوعي، ٢٥ فبراير ١٩٢٧)، كما وصف للقاء أيضاً أهم وأكبر ستوديو في هوليوود وهو ستوديو «مترو جولدوين ساينز» وفي داخله يستطيع الإنسان أن يرى العالم أجمع على اختلاف طبيقاته ويمسك دوله وأجنداته في رقت لا تستغرق أكثر من ٨٠ دقيقة الله (البلاغ الأسبوعي، ١ إبريل ١٩٢٧).

حدث السيد حسن جمعة القراء عن الخدع السينمائية وشرح لهم بالتفصيل كيف أنشئ البحر في رواية «الوصايا العشر»، كما روى لهم الجهود التي تستغرق شهوراً في عملها «في سبيل تسليع المتفرج الذي رأى نتيجة هذه للمجهرات في مدة عشر دقائق على الأكثر، وهكذا تظهر السينما المعجزات التي يصحزح عن إيمانها أي فن من الفنون الأخرى، ومستقبل السينما كغفل بأن يربنا أكثر وأعظم من ذلك، (البلاغ الأسبوعي، ١١ مارس ١٩٢٧).

تحدث عن فن التعبير بالعيون «دقيق هذا الفن وصعب الوصول إلى تحايل أسراه الخفية، فن مداده اللطراف وقلمه الشعور وقسطاسه الميرون التي أنحها أقدم لغات العالم وأرقمها تأثيراً في النفوس... وقد اعتبرت لغة العيون دالماً من أكبر الدعم التي أنعم الله

عالم ملآن بالمدفشات... لا يسمع لأحد أن يديره في رواياته... ويقول المحترفون إنه لو وقع شاليبي تحت إدارة مدير على آخرهما أمكنه أن يظهر للجمهور براعته وتبهره للذين أظهرهما عندما أدار نفسه.. ولا يتخبط سوى أشخاص مجهولون وبسيرة مشهورين، وهو يعرف الحياة بما فيها من رجال ونساء وكبار وصغار وعندما يتكلم يصوره الجميع أذناً مصغية (البلاغ الأسبوعي، ١٨ مارس ١٩٢٧) .. كتب عن آلة التصوير وقدرتها على ممارسة الخدع السينمائية (البلاغ الأسبوعي، ٦ يناير ١٩٢٨)، كما كتب عن السينما التصويرية وخدمتها للتاريخ الطبيعي حين تقوم الكاميرا بتسجيل أحرش أفريقيا ومجالاتها وبحولياتها التي على وشك الانقراض (البلاغ الأسبوعي، ١٦ مارس ١٩٢٨).

كان السيد حين جمعة على معرفة باللغة الإنجليزية، وساعدته هذه المعرفة على أداء مهمته في نشر الثقافة السينمائية، وكان يطالع كل ما يقع تحت يده من مجلدات أجنبية ويترجم ما يقع مناسباً لتزويد القارئ المصري بالمعرفة.. ترجم حواراً مع المخرج سيغيسلوف هـ ميل أجرت معه إحدى محطات التراسكي عن السينما التي يعتبرها عين الدنيا وللأسكى ألفتها، وعن قدرته على اكتشاف كواكب السينما، وعن رأيه في أهم ما يميز النجوم السينمائي (البلاغ الأسبوعي، ٢٤ ديسمبر ١٩٢٦) .. كما ترجم إحصائية عن الصناعات الأمريكية والتي صدرت في قائمة دائرة الأعمال التجارية الأمريكية لبوين دخل أمريكا من صناعة الفيلم الذي يعد ثامن الصناعات الأمريكية، كما نقل ما جاء بجريدة «ني ويك ستريت جورنال» عن طريقة صرف الدولار حين إخراج فيلم أمريكي (البلاغ الأسبوعي، ٤ مارس ١٩٢٧) .. ترجم أيضاً حواراً دار بين أحد مراسلي الجرائد الأمريكية وبين بعض ممثلات السينما في هوليوود عن «أولها أضمن للتمتع الزوجية للتمتع أم رجل الأعمال» (البلاغ الأسبوعي، ٣ فبراير ١٩٢٨).

ترك السيد حين جمعة البلاغ الأسبوعي، وبعدما بقايل التحق بمجلة الهلال وواصل مهمته التي أخذها على عاتقه وغي نشر الثقافة السينمائية.. كتب في الهلال كل الذي لم تسع الفرصة بكتابته في البلاغ الأسبوعي، كما طور بعض ما كتبه سابقاً وأضاف إليه مثلاً فل حين كتب مرة أخرى عن مسيئة هوليوود، وعن فن الكوميديا، وعن لغة العيون والشغاف في السينما، كما عاد إلى السينما للتصويرية مرة أخرى وأكد على قيمتها الثقافية.

كتب عن السينما الناطقة وعن الجهود التي بذلها المشغوعون في سبيل اختراعها وتطويرها، ثم عن حاضرها ومستقبلها، وكتب عنها مرة أخرى مقارناً بين ما قمته إيانا وما حرمنا منه.. كتب عن فجائع الحرب العالمية الأولى كما سجلتها السينما «ولما كانت السينما أدلة شعبية لها أعظم الأثر في نفوس الشعوب» فقد أصبحت «أعظم واسطة للحدوة إلى السلم، لأن جمهورها يد بالمليين، ولم تكلف جمعة بالمدح عن الأفرة الحربية والبحرية وأثرها في خدمة المجتمع، بل شرح لقارئ كيفية صنع هذه الأفرة كي يعرف ما يلاقه المخرجون من مصاصب، وحدثت للقارئ عن فيلم «الاستعراض العظيم» الذي عرض في مصر «وقد ألفت عليه شركة «متروجولدوين ماير» الأمريكية نحو أربعة ملايين من الدولارات، وزلحت ثوبى للقتال وتشيد البلدان وتقرن للقاتل وتقيم الحصون لتصويرها وتدميرها، ولم تقتصر على مجهولات مخرجيها ومديرها وممثليها... وما زاد في عظمة رواية «الاستعراض العظيم»، ولشروح ماظها متابعة الواقع، أن جميع لفيود الذين استغفروا فيها تدبروا على الحرب من قبل، وقد قام بقيادتهم أثناء تصوير المناظر الجدران مالون والكرونيول... ييشوب للذين خدما في الحرب العظيم، حتى لقد أسند إليهما وإلى منياهما إخراج جميع المناظر التي تمثل فيها المواقع المصرية دون أن يشترك في ذلك مخرج الرواية التي، وقد عاد إلى الكرونيول ييشوب إزداد المصريون لتصوير المناظر من الجهات المناسبة» (الهلال، مارس ١٩٣٠).

كتب عن السينما في خدمة الأديان وكيف يتم تمثيل قصص الكتب المقدسة الشائعة «ولما كان الغرض من إززال الكتب المقدسة تهذيب للنفوس وتبليغ الأحكام الدينية للبشر، فإننا المخرجون على تصوير هذه الأحكام على الشريعة يد في الواقع أكبر خدمة يقومون بها في المجتمع، رغم بذلك يحدون تبليغ رسالات الأديان بطريقة حديثة لها أثرها الصغوف في النفوس» (الهلال، إبريل ١٩٣٠).

تحدث عن أفلام الغرب الأمريكي التي تصدر حداثتها حول رعاة البقر، وعن نظرية القادس إيلها على أنها مجرد لوبو مصنعة للوقت، وطالب ولو على سبيل التحجيرة أن نجعلها «موضع درس وتعليل، لأننا لو فعلنا ذلك «لكنشفت لنا أمور كنا نجهلها... فإن فيها دروساً ومعاني لا نلاحظها إلا كل مدقق خبير».. تحدث عن احتياج الإنسان لنفسه إلى مراقب البطولة والفروسية، والإعجاب بالمثل الأعلى للرجولة «التي تصمد بقوة ساعداً ومسانداً نظراً إلى الاتصاف والفرز، كما تحدث عن حاجة الإنسان لثمان مفرمه والتفرغ عن نفسه بعد عناه يومه، وشرح لقراء بالتفصيل الجهد التي بذلتها شركة «متروجولدوين» من أجل إخراج رواية «بربارا ابنة الغرب الأقصى» عام ١٩٢٧ والتي عرضت في مصر، وفتحت الفرصة لكي يحيط لقراء علما بمن هم رعاة البقر وأسلهم التاريخي وعائلتهم وقائليهم التي يعتقد أنها تتشابه مع تقاليد الأعراق وعاداتهم (الهلال، يونيو ١٩٣٠).

كتب عن الملوك والعظماء ووليعهم بالسينما، وعن كيفية تنظيم الحفلات السينمائية في القصور الملكية، واستعرض عناية ملوك رؤساء العالم بها ومهم الملك فؤاد، أصدر كوليدج رئيس الولايات المتحدة السابق والرئيس هوفر الرئيس العالي، الأسرة الملكية في بريطانيا، وملوك أوروبا وآسيا، وإلى جانب اهتمام الملوك، فإن الأديان أيضاً أغرموا بها ومهم الأديب الإنجليزي برتراند شو والروائي إدجار والاس الذي وضع لها خصوصاً عدة

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

السينما العلمية التي تبحث في التاريخ والطب والزراعة والصناعة، وأمعيها المزدوجة فهي تساعد العالم والطبيب والمؤرخ على تأدية أعمالهم وعلى عرضها على أكبر عدد ممكن من الجمهور، وهي في الوقت نفسه تشكل زائداً ثقافياً للمفكر يستقى منها كثيراً من المعلومات التي تفيد في حياته، «وإننا نتحدثنا عن الدوايح التي تستخدم فيها السينما كأداة للتثقيف والتثريب لطلاب بدأ الحديث ونشعب إلى نواح أخرى ينطبق عليها السجال، (الهلال، فبراير ١٩٣١).

ومن أهم الدراسات أيضاً التي كتبها في هذه الفترة لـ «الهلال» ثلاث دراسات: واحدة عن كيفية صنع الرسوم المتحركة، والثانية عن السينما الاستعراضية، أما الأخيرة فكانت عن عالم الطبقات الدنيا والفلاحين عن القانون بوصفهم منبع إلهام جديد للمخرجين السينمائيين.. كانت هذه الدراسات من أوائل ما كسب في هذا الموضوع بشكل علمي وموسع، ولكن أهمية الدراسة الأخيرة في أنها شرحت للجمهور باقتدار مزايا دخول الفن السينمائي إلى عالم السلفي وأهميته بالنسبة لرجال الشرطة وعلماء النفس وللشاهدين الذين جعلتهم السينما يفهمون الموقف، بل جعلتهم «ينظرون إلى المجرمين غير النظرة التي كانوا ينظرون إليهم بها من قبل.. ينظرون إليهم كأشخاص لهم هواطف ومشاعر كما ينظرون من الناس، بل يهتمون عليهم وقت أن يتصدى الموقوف للخطف عليهم، ولذلك فراقبه يرجع للفنل في تمثيل القارئ المصري بهذه المجلات (الهلال، يوليو، ديسمبر ١٩٣١، فبراير ١٩٣٢).

التاريخ

كان الفن السينمائي فناً جديداً على مستوى العالم كله، وقد تسابق المخترعون من جميع أنحاء العالم مثل فرنسا وإنجلترا وألمانيا وأمريكا من أجل الفوز بأسبقية اختراع الفن السينمائي، كما تسابقوا من أجل تحسينه وإضافة الصوت إليه وتطويره واستخدامه في شتى المجالات، وقد تابع السيد حسن

عليها في إخراجها، ويكفي أن يكرر القارئ في دقة وصديق تلك التفاصيل التي يتلصصها في الأشرطة التاريخية، ليدرك مقدار الجهود التي تستلزم في استقاء التفاصيل المذكورة من المصادر الموثوقة بها... كتب عن احتياج هذه الأفلام لتاريخية إلى أزياء ومفروشات وأسلحة تناسب عصرها، وعن صعوبة امتلاك الشركة المتاح للقيام لهذه الأشياء لظفر لها، لذلك فهناك مخازن للتأمين تمتلكها شركات كبرى تقوم بتأجيرها لكل من يرغب في إخراج فيلم تاريخي، أما المشكلة الثانية التي تواجه المخرج فهي اختيار الممثلين الذين تتطابق أوصالهم على للشخصية التاريخية المراد تقديمها، «ويأتي المخرج في هذا السبيل مشقة كبيرة، إذ ليس من السهل العثور على الممثل الذي تتطابق عليه أوصاف نابليون، أو «لويس العادي عشر» أو «بطرس الأكبر» أو غير هؤلاء من أبطال التاريخ البارزين، (الهلال، يناير ١٩٣٢).

كتب عن السينما بوصفها أداة للتثقيف، وعن بذلية تدريسها في الجامعات «لأول مرة في تاريخ الجامعات لسمع أن جامعة أشهر جامعات أمريكا - وهي جامعة كاليفورنيا الجنوبية - تحول من ضمن برنامجها الدراسي دراسة فن السينما باعتباره نوعاً جديداً من أنواع الثقافة جديراً بالاهتمام والاهتمام، خاصة بعد ما أداه هذا الفن للعالم من خدمات علمية جليلة.. تحدث عن

روايات وقام بإخراج بعضها» ونذكر بهذه المناسبة ما اعتزمه أمير الشعراء أحمد شوقي بك من إعداد المدة لوضع روايات سينمائية يقوم بإخراجها بنفسه، فهو من عشاق هذا الفن الجميل.. «إننا نعتبر أنفسنا سعداء إذا تحققت هذه الغاية التي يسعى إليها أمير الشعراء، فهو بذلك يمكنه أن يثبت للعالم أن في الشرق كما في الغرب أجيال بارزين يمكنهم التفريق في ميدان السينما (الهلال، أغسطس ١٩٣٠).

كتب عن الجرائد السينمائية التي تعرض على الشاشة الفنية، وعن كيفية صخورها وكيف تجمع أخبارها، كما أعرض على استخفاف الجمهور بها دون النظر إلى الجهود التي بذلت في سبيلها، «تعرض هذه الجرائد أمام رواد السينما فلا يكون موقفهم منها إلا الاكتفاء بمشاهدة ما تخرجه من مناظر ومشاهد، أما التفكير في كيف أخذت هذه المناظر والمشاهد وأي جهود بذلت في سبيل أخذها... وكمن من مصاعب يتعرض لها القائمون جميعها ومشهدنا من جميع أطراف المعمورة، تقول أما التفكير في ذلك كله فلم يكن ليأتي من كذايون أية عناية واهتمام، وشرح للقاء قيمة هذه الجرائد التي نرى فيها صورة حية لكل جديد في العالم من حوادث وأخبار، كما أسهمت في تقريب المسافات بين كثر من الزعماء والعظماء وبين الجمهور، وهناك شخصيات بارزة كان لسائر الفنى للفنل في تمثيلها إلى الجماهير في جميع أنحاء العالم، بالإضافة إلى أهميتها من الناحية التاريخية «فإن ما نقلت من حوادث وما تسجله من مناظر لا يقتصر في الانتفاع به على جيلنا الحاضر، بل إن ذلك يتعدى إلى الأجيال القادمة التي تكون لديها صور حية لكل ما يقع في عصرنا هذه (الهلال، ديسمبر ١٩٣٠).

وكما كتب عن السينما التي تستلهم أحداثها من الكتب المفضة، وبذلك تكون في خدمة الأديان، كتب أيضاً عن السينما التي استلهمت أحداثها من التاريخ وأصبحت بذلك في خدمة التاريخ... كتب عن كيفية إخراج الأفلام التاريخية وعن المصادر التي يعتمد

جمعة هذه المحاولات كلها منذ وقت مبكر وبالتحديد منذ بداية كتابته البلاغ الأسبوعي، وسجلها وأرخ المحاولات التي سبقتها حتى وصلت إلى شكلها الحالي ونقل إلى القارئ المصري كل ما دار على الساحة من محاولات قبل استقرار هذا الفن في الدول الأوروبية وأمريكا.

كان القراء في مصر متحمسين لمعرفة تاريخ هذا الفن الزايد، ولم يدرك السيد حسن جمعة في إراء هذا الطبق فكتب بالتفصيل في دراسة طويلة نشرت في عدد (البلاغ الأسبوعي، ٨، ١٥ إبريل ١٩٢٧) عن أصول هذا الفن الذي يمزى للاختراع الصيني، «الخيالات الصينية» في القرن الثامن عشر، كما يمزى أيضاً إلى اختراع «الفانس السحري» الذي كان معروفاً منذ مدة طويلة، ما تعرض لأجهزة مختلفة التي تلت ذلك، حتى وصل إلى أدونيس والأوين لومبور، ثم أرخ لتاريخ للتمثيل السينمائي والممثلين والشركات السينمائية، مدمجاً هذه الدراسات بالصور والرسوم التوضيحية شارحاً بالتفصيل طريقة عمل كل جهاز لمطى القارئ فكرة مرفقة من كيف طرأت فكرة الصور المتحركة لأول مرة على روبرت سمتر، وكما أرخ في البلاغ الأسبوعي لنشأة فكرة الصور المتحركة وكيف تطورت، أرخ أيضاً للحركة السينمائية في مصر، سرد تاريخ الأندية السينمائية التي تأسست في مصر وأسباب فشل كل منها، كما سرد تاريخ الشركات السينمائية المصرية (البلاغ الأسبوعي، ٦ مايو ١٩٢٧) .. ومذ مثالاته التاريخية في البلاغ الأسبوعي التي بدأها عام ١٩٢٧ وهو لم يكف عن التاريخ طيلة حياته.. مارس هذه الهمة بسبر وأناة ودرج المحرر المصناني الذي بعيد ويكر المعرفة حتى يطمئن أنها وصلت ورسخت وتأسست في ذهن القارئ.. مارس هذه الهمة في كل الصحف والمجلات التي كتب فيها دون استثناء، كما مارسها أيضاً في كل الكتب التي ألفها. بعد «البلاغ الأسبوعي» كتب في «عالم السينما» مؤرخاً للصناعة السينمائية المصرية فدان من الواجب علينا أن نأتي هنا على شيء من سيرتها للذكرى

والتاريخ حتى تكون قد سجلنا كل صغيرة وكبيرة لها علاقة بفننا هذا، (عالم السينما، عدد ١٠، سبتمبر ١٩٢٩).

ما لبثت جمعة أن التحق بمجلة الهلال وهناك استمر في مسيرة للتاريخ وعاد إلى الكتابة مرة أخرى عن تاريخ الصور المتحركة وشبه هذا للتاريخ بقصص ألف ليلة وليلة من حيث غرابته.. كان التركيز هذه المرة على تاريخ السينما الأمريكية، فافترض «الجهود التي بذلها المصريون في سبيل الصور المتحركة والتطورات التي مرت عليها هذه الجهود» وهو في الرابع لم يبدأ إلا بجهود توماس أدنيسون وچورج إيستمان صاحب مصانع آلات كوداك الذي اخترع الشريط للكاميرا.. تحدث جمعة عن أخطر أعداء الفن السينمائي في أمريكا في مرحلة البداية وهم «أرباب المسرح الذين كبالو يجلونهم موضع زرايتهم وتهكمهم»، كما تحدث عن «إعراض كل صاحب مربية شاذية عن الوقوف أمام الكاميرا» أرقه للصورة، لأن الاعتقاد الذي كان سائداً في ذلك الوقت هو أن للظهور على اللوحة العنيفة بعد نصيحة كبيرة، وإذا حدث أن وافق البعض على الظهور لحاجتهم الأساسية إلى المال، كانوا يشرطون «ألا تظهر أسلحتهم على الشريط حتى لا يمرضوا سمعتهم للضياع» (الهلال، يولية ١٩٣٠)، ثم تلا تلك الدراسة بدراسة تاريخية أخرى عن دور العرض السينمائي في العالم، ففترض لسانها لم حاضرها ومقبلها (الهلال، يولية ١٩٣١)، ولم ينس قبل أن يترك الهلال بوقت قليل أن يكتب عن السينما المصرية فعاد للمحدث عن «الجهود التي بذلت في سبيل إحياء صناعة السينما في بلادنا» قيود التاريخ للأندية السينمائية في مصر قبل أن يتحدث عن واجب الشركات السينمائية المصرية، ولوجب للحكمة والشعب المصري تجاه الفن السينمائي (الهلال، نوفمبر ١٩٣١) .. حتى جريدة الأهرام لم تحلم من عشق السيد حسن جمعة وإيمانه بأهمية التاريخ، ففي مقاله بعنوان: تاريخنا في عالم السينما: الأندية السينمائية في مصر، أعلن عن رأيه في أهمية التاريخ «ونحن وإن

كنا حديثي العهد بهذا الفن، إلا أنه من حقنا أن يكون لنا تاريخ في عالم السينما كما لغربنا... وأنا كدرد من عشاق هذا الفن في مصر تتبع كل حركة من حركته وساهم في بعض منها، أرى أن في تسجيل هذا التاريخ وإعلانه ما يساعد على إنهائنا السينما في بلادنا، ففي ثلثنا، تاريخنا في عالم السينما، وإن قصير أمده ما أطلع عليه كل وطني غير لطف وإجابه نحو المشغلين بهذا الفن في مصر ولأدركه كيف أن الحالة التي وصلنا إليها إنما هي وليدة جهود قام بها شباب مصر المتحمسون لهذا الفن وتضحيات بتكبروا راحين باعتبارها أساساً يقوم فوه كل ما ينهل بحدثة من جهود وتضحيات (الأهرام، ٢٢ أغسطس ١٩٣٣)، وهكذا ظل جمعة يواظب على هذه الهمة لنشر في مجلة «عالم السينما» سلسلة دراسات تاريخية (٣٣) بعنوان: من تاريخ الصور المتحركة، تحدث فيها عن تاريخ السينما في أمريكا، وتاريخ مدينة هوليوود، وتاريخ السينما في إنجلترا.

لم تشبع هذه الجهود رغبة السيد حسن جمعة في التاريخ بشكل شامل وموسع، ففكر في إصدار موسوعة سينمائية (٣٤)، أصبح بمثابة دليل سينمائي عالمي للمشغلين بالسينما كمحترفين، وللمهتمين بالسينما كهواة.. كان في نيته إصدار هذه الموسوعة في عدة أجزاء، وحين تكتمل هذه الأجزاء وصبح بين يدي القارئ مكتبة سينمائية شاملة لكل ما يهمه معرفته عن السينما والمشغلين بها وعن أساليب عملهم وعن أسرار هذا الفن وطرق إخراج أفلامه وكتابة سيناريواته وتشكيل رواياته وتصويرها وتجهيزها للعرض، هذا فضلاً عن تراجم مختصرة لأكثر من ألف شخص من المشغلين بالسينما، وهذا كله محلي بمجموعاً من الصور النادرة، (٣٥).

لم يُكتب لهذه الأمانة الطموحة النجاح ولم يستطع السيد حسن جمعة إصدار أكثر من جزئين من هذه الموسوعة ثم توقف لخلافات مع الناشر چورج أبو داود، وفي الجزء الأول من هذه الموسوعة الذي صدر

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

وإخراجاً وإنتاجاً في فيلم «بيتا ونيج» الذي أخرجه أمينة محمد عام ١٩٣٧ (٣٨)، وظل طيلة حياته الصحفية ينشر كثيراً من السرايريات في عدة مجلات مثل «الحديقة والفلز» و«الكواكب» وغيرها (٣٩)، وقد أكسبه هذه الممارسة العملية كثيراً من الخبرة والدراية ظهرتنا بوضوح في كتاباته كلها.

تأثر السيد حسن جمعة بوظيفته كمدرس في بداية حياته العملية فظلت على كتاباته أسلوب وروح المعلم... كان يكتب بسهولة وبساطة ووضوح، كما كان يتصف بالبنس الطويل والسدير والأناة وإعادة ما يتكرر مرة ومرة بطرق مختلفة ومن زوايا متعددة حتى يتمكن تمام الأطلنات إلى استيعاب القارئ ووصول المعلومة إلى المستقبل، وأهم ما تميزت به كتاباته هو حسن الاستعداد ورغبة الإمام بالمادة التي يقدمها للقارئ، فهو يكتب عن الموضوع منطقياً كل جوانبه، شارحاً كل دقائقه، مستحباً بالصور دالماً والرسوم التوضيحية كثيراً، شارحاً كثيراً من الأمثلة بأسماء الأفلام وأسماء الممثلين مقارناً بين فيلم وآخر وبين ممثل وآخر، مستعرضاً ما حدث في الماضي، واصفاً ما يحدث في الحاضر، ومتنبئاً بما يمكن أن يحدث في المستقبل، وكانت النتيجة أن قارئ السيد حسن جمعة كان يشعر بالزمان والامتلاء لفكرة وجدية المادة المقدمة إليه، والأهم أنه كان يشعر أن هذا الكاتب يحترمه ويؤيد كل جهد ممكن لإمداده بالمعلومات الصحيحة من مصادرها الأصلية، يحترمه ولذلك فإن المخرج صلاح أبو سيف، الذي بدأ حياته ناقداً سينمائياً، لم يستطع أن يخفي إعجابه بالسيد حسن جمعة حين كتب في الثلاثينيات مقارناً بين بعض النقاد من منضمم جمعة فكتب يقول: «حاصر السينما منذ بدء نشأتها في مصر، لذا فهو خير من يتحدث عن تاريخها، بل يكاد يكون الكاتب الذي تخصص في الكتابة عن تاريخ السينما في مصر والعالم، حتى في نقده للأفلام وسرده للأخبار يجتهد دليماً أن يقدم لك تاريخاً للحالة في الماضي ويقارنها بالحاضر... أول من قرأت له مقالاً فلان بالغة

والعودة إلى بلادهم، أو بسبب الاعتزال، أو الرحيل عن الحياة... أرخ لأهم الأحداث في تاريخ السينما المصرية منذ عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٥... أرخ للجسم الأجانب الذين زاروا مصر في رحلة عمل أو سياحة، ثم أرخ لتاريخ مدينة الإسكندرية وأثرها في النهضة السينمائية، كما أرخ لتاريخ فن الدعاية السينمائية في مصر وتطور وسائل إغراء الجمهور على التردد على دور السينما.

كانت هذه هي أهم إسهامات السيد حسن جمعة ككاتب أو ناقد سينمائي، ولكنه لم يكتف بهذه الوظيفة بل مارس كل الأعمال السينمائية الأخرى من كتابة سيناريو إلى مساعد مخرج وممثل ومكسبر إلى ممثل... كانت أول تجربة له في الحقل السينمائي في فيلم «فاجعة فوق الهرم» إخراج إبراهيم لاما وإنتاج شركة كرنودور فيلم عام ١٩٢٨، ويقول السيد حسن جمعة عن إسهاماته في هذا الفيلم: «كنت كاتب سيناريو... كنت مهندس ديكور... كنت مهندس كهرباء... كنت عامل ماكياج... كنت مساعد مخرج... كنت ممثل... كنت مثلاً... كنت مؤلف مونتاج» (٤٠)... قام أيضاً بكتابة السيناريو لفيلم «الانتهام» الذي أخرجه ماريو قولبي عام ١٩٣٤، كما قام بكتابة لقصور لفسولي «ضجح الماضي» ومعروف البديوي للذين أخرجهما إبراهيم لاما عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٥ (٤١)، كما تعاون على مختلف المستويات تأليفًا وتبجيلاً

في أغسطس ١٩٣٤، والتي أطلق عليها اسم: دائرة معارف السينما، مارس مهمة التأريخ للسنمائي، فذكر في دراستين مطولين شملتا معظم «صفحات الجزء الأول» تاريخ السينما منذ كانت فكرة حتى آخر أيام السينما الصامتة، مع ذكر تاريخ أشهر معلميها وأشهر الأفلام، ثم السينما الناطقة وما بذل فيها من جهود حتى وصلت إلى حالتها الراهنة، مرفقاً هذه الدراسة الأخيرة بنظرة مستقبلية لما سيصبح عليه فن السينما في المستقبل، أما الجزء الثاني من هذه الموسوعة، الذي صدر في سبتمبر ١٩٣٤، فقد كان مقرولاً له أن يورخ للسينما في مصر، مع ذكر المجهودات السينمائية في سوريا، المغرب، تركيا، اليابان، والصين، كما ذكر جمعة في نهاية الجزء الأول، وبالعامة تلقت طموحات جمعة ولم يستطع أن يورخ إلا للمركبة السينمائية في مصر... أرخ للصحافة السينمائية، أرخ لدور العرض في مصر... أرخ للجمعيات أو الأندية السينمائية، أرخ لتطور النهضة السينمائية في مصر وذكر أن أول مصري ملأ للسينما كان محمد كرم، وأول مصري سينمائي مصري كان محمد بيومي، وأول جريدة سينمائية كانت جريدة آمون، وأول شركة سينمائية مصرية هي شركة مصر للفيلم والسينما التي أسسها طلعت حرب.

لم يكتف السيد حسن جمعة بالمقالات التاريخية في الصحف والمجلات، كما لم يكتف بالدراسات الطويلة في دائرة معارف السينما، ومن ثم انتهى إلى تأليف الكتب، أصدر عام ١٩٤٥ كتاباً بعنوان: (عاصرت للسينما ٢٠ عاماً)، كان في مقدمته، إن لم يكن كله، تاريخاً... أعاد التأريخ للصحافة السينمائية في مصر، أرخ للممثلين المصريين القدامى الذين رحلوا منذ مدة إلى أمريكا وأوروبا بحثاً عن العلم أو السعد، وعاد بعضهم بينما ضاع البعض الآخر، كما أعاد التأريخ للسينما العالمية الصامتة ونجومها الأوائل... أرخ لنشأة السينما المصرية.. للصامتة والناطقة، ولنشأة الشركات السينمائية المصرية، أرخ لممثلين لمعت شخصياتهم ثم أفل نجمهم إما بسبب الرحيل عن مصر

الهوامش:

(٤) السيد حسن جمعة، دائرة معارف السيد،

القاهرة، أبو داود، ١٩٣٤، ج ٢، ص ٦٢.

(٥) علي شلش، النقد السيمائي، ص ٩٨.

(٦) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ١، ص ٨.

(٧) المصدر السابق.

(٨) علي شلش، النقد السيمائي، ص ٧٥،
تقلا عن مجلة «المروسة» عدد ١٧، ٥٨٩،
يونيو ١٩٣٦، ص ٤.

(٩) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ١، ص ٨.

(١٠) المصدر السابق، ص ٨ - ٩.

(١١) المصدر السابق، ص ٩ - ١٠.

(١٢) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ٢، ص ٦٥.

(١٣) «البلاغ الأسبوعي» ٦ مايو ١٩٢٧، ص ٦٨.

(١٤) جريدة الأهرام، ٢٢ أغسطس، ١٩٣٣، ص ٣.

(١٥) هذه المصطلحات مستقاة من الناقد سمير
أبريد الذي يحتفظ ببعض أمثلة من هذه
النشرة، لذلك فهي أقرب إلى الصحة مما
أوردته الناقد أحمد الحضري في كتابه:
(تاريخ السيد في مصر)، ص ٢٠٦،
أنه صدر من هذه النشرة خمسة أعداد أولها
في يوليو وآخرها في نوفمبر ١٩٢٦، لأنه
كما يقرره لم يتمكن من الإخلاق على أي
عدد من أعداد هذه النشرة، كما أنه لم يذكر
المصدر الذي استقى منه هذه المصطلحات.

(١٦) معظم الأبواب الخاصة بالسيمياء في
المجلات التي سبق «البلاغ الأسبوعي»، مثل
«المسمر المصور» و«الضمائر» وغيرها،
كانت تسمى «عالم السيمياء».

(١٧) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ٢، ص ٦٥.

(١٨) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(١٩) راجع «البلاغ الأسبوعي» عدد ٢ ديسمبر
١٩٢٧.

(٢٠) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ١، ص ١٣.

(٢١) المصدر السابق، ص ١٤.

(٥) كلمة «السيد» هي جزء من اسمه وليست

لقب يجهل أو أحترام مثل الأستاذ أو
الأفندي على حد تعبير للقراء والكتاب في
تلك الفترة، وقد وقع كثيرون في هذا الخطأ أو
الغلط، فقد كتبت مجلة «البلاغ الأسبوعي»
التي كان ينشر فيها جمعة مقالته السيمائية
اسمه في فهرسها الموجود في نهاية كل
عدد «حسن أفندي جمعة» عدة مرات، ثم
عادت إلى تصحيح الاسم وإضافة لفظة
«السيد» إليه بعد أن تبين لها أنه جزء من
الاسم وليس لقباً، كما وقع في الخطأ نفسه
قراء مجلة «المصور المتحركة»، فقد طعن
أحدهم على ما يرسله السيد حسن جمعة
من اقتراحات بقوله «أراق على اقتراح
حسن أفندي جمعة» طعن منه أن لفظة
«السيد» مثل لفظة «أفندي»... وتضمن السيد
حسن جمعة جزءاً من السيمائية عن هذا
الغلط فقد وقع مرة باسم حسن في بداية
مراسلاته مع مجلة «المصور المتحركة» ربما
استسهالاً ثم لم يبد إليه مرة ثانية، وكان
يحرص على كتابة اسمه ثلاثياً حتى
لا يحدث هذا الغلط مرة أخرى، راجع مجلة
«البلاغ الأسبوعي» فهرس الأعداد ١٤ - ٢٠،
عام ١٩٢٧، وما قبله بعده، ومجلة «المصور
المتحركة» عدد ٥، ص ٧١، وعدد ٩، ص
١١، عام ١٩٢٣.

(١) الإسكندرية مهد السيد في مصر، جابر
مراي، المروسة والفن السيمائي، عدد
٥٦٩، ٢٩ يناير ١٩٣٦، ص ١٧.

(٢) راجع السيد حسن جمعة، دائرة معارف
السيد، القاهرة، أبو داود، ١٩٣٤، ج ١،
ص ٧ - ١٤.

(٣) علي شلش، النقد السيمائي في الصحافة
المصرية: نشأتها وتطورها، القاهرة، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٤،
ويلاحظ أن العدد الأول من مجلة «السيمياء»
أرغم السيد حسن جمعة في ١٥ أكتوبر ١٩٢٣،
والعدد الثاني في ٢٩ أكتوبر ١٩٢٣، والثالثي
في تاريخ ٢١ أكتوبر ١٩٢٣ الذي ذكره د.
شلش تاريخ وملتقى الدقة، ويرواه شاهد
المجلة ابتداء من العدد الثاني فخمسين
لعدد الأول قد صدر قبله بأسبوع في حين
أنه صدر قبله بأسبوعين نتججة لبعض
الشكل التي ولجتها السهلة.

العربية في مصر... كانت السيدا مازالت
حما يجرول في مخيلة الهواة... وفجأة رأينا
السيد حسن جمعة ينشر مقالات وأبحاثاً
فنية في البلاغ الأسبوعي عن السيدا...
وبغور ذلك من المصطلحات التي كانت حينذاك
تعتبر الأولى من نوعها، والتي كانت خير
مساعدة للهواة على فهم حقيقة الفن... ملتح
بل يكاد يكون دائرة معارف كاملة، (٤٠).

ظل السيد حسن جمعة يندم للحركة
السيمائية على مدى أربعين عاماً، يترك
حصيلة لاستهان بها كما وكيفا تعتبر زخماً
بالغ الثراء للدارسين وتسم في تزيين كثير
من المصطلحات التي يدور حولها الجدل، ورغم
هذا فقد ظل مفهوماً من معظم النقاد
والدارسين... ليس له خصوصية بنقابة
الصحفيين رغم أنه عاش حياته كلها صحفياً،
ولم يكن عضواً بنقابة السيميائيين رغم أنه لم
يكتب إلا للسيد... قضى أزهى فترات عطائه
في مؤسسة دار الهلال ورغم هذا فليس في
ملفه سوى مقالة واحدة كتبها الناقد حسن
إمام عسمر عام ١٩٢٧ إبان الاحتفال
باليوبيل الذهبي للسيد المصرية، وليس له
ملف في أرشيف أي من الدور الصحفية رغم
أنه كتب في جريدة الأهرام كما كتب في
مجلة روز اليوسف، والتكريم الوحيد الذي
حظي به هذا الناقد الزائد كما يطالما محمد
السيد شوشة في كتابه «دواير روائت
السيد المصرية» ص ١٥٨، هو حفر اسمه
على لوحة رخامية تضمنت أسماء ٥٩ رجلاً
وراحلة من الزوايا بمناسبة الاحتفال باليوبيل
الذهبي، واللوحة مرسومة في منزل فاعلة
الوزير بأكاديمية الفنون! ■

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

ومن أشهر الأملّة للمحاولة التي قام بها الناقد محمد كامل مصطفى في مجلة «الكراتيك» السينمائية، عام ١٩٣٤ والتي طعن فيها على محاورة جمعة، ومحاولة جأله بإسكال فقد أصدر الدليل السينمائي عام ١٩٤٧ الذي صدر منه ثلاث طبعات كان آخرها عام ١٩٥١ ثم ترقب.

(٢٥) السيد حسن جمعة، الذئرة، ج ١، ص ١٤.

(٣٦) انظر السيد حسن جمعة، عاصرت السينما، ص ٤١-٤٦.

(٣٧) انظر إلياسي حسن، محمد طلعت هيب رائد صناعة السينما المصرية ١٨٨٧-١٩٤١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.. ص ١٩٣، ١٩٤، ٢٠٠، ٢٠٩.

(٣٨) محمد السيد شوشة، رواد روزنات السينما المصرية، ص ٤٥.

(٣٩) انظر على سبيل أمثال لا الحصر مجلة «الحيثية والفنل»، العدد الخامس (الفلن) (١٩٣٩)، العدد ٩٣، ٤٢-٤٣، ٤٦، ومجلة «الكراتيك» ص ٢٠-٣٥، ٢٥ يونيو ١٩٥٧، ص ٣٠-٣١.

(٤٠) لقاد السينما في مصر كما يرأهم أحد الهواة - صلاح أبو سيف، المروسة، عدد ٢٩، أبريل ١٩٣٦.

(٢٩) على شلفن، اللند السينمائي، ص ٢٥.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٢٦، نقلاً عن:

Manvel, Roger. (ed.): The Cinema 1952, A Pelican Book, London, 1952. p. 139.

(٣١) السيد حسن جمعة، عاصرت السينما ٢٠ عاماً، القاهرة، مجلة الفؤاد، ١٩٤٥، ص ١٦٦.

(٣٢) راجع شلفن، اللند السينمائي، ص ٢١.

(٣٣) هذه المقالات غير موثقة ولكنها إعادة لما سبق نشره موقماً في مجلة الهلال.

(٣٤) هي أول موسوعة سينمائية تصدر في العالم باللغة العربية، وهو عمل لم يسبقه إليه أحد، ولكنه فتح الباب لمحاولات أخرى،

(٢٢) صدر العدد الأول في ١٥ أكتوبر باسم «السينما»، ثم اضطلت جماعة اللقاد إلى تغيير اسمها إلى «فن السينما» لأنه اتضح أن هناك مجلة أخرى بالاسم نفسه، وبالتالي اضطروا إلى تأخير إصدار العدد الثاني لعين انتهاء السنة الفنانية، كما هو مدون في افتتاحية العدد الثاني، المصدر العدد الثاني في ٢٩ أكتوبر وهو ما حدا بالذكور أحمد المفازي إلى تصور أنها نصف شهرية (انظر الحركة الوطنية والتخطيط الفني، ص ٥٢).

(٢٣) يذكر الذكور المفازي أن ملصق مكرور التحرير ظهر أول مرة مع ظهور مجلة «القول»، أو «سينما الشرق» التي صدرت في أول مايو عام ١٩٤٨.. انظر: الحركة الوطنية والتخطيط الفني، ص ٦٤.

(٢٤) يذكر الذكور على شلفن أن أول عدد صدر في ٢١ أكتوبر ١٩٣٣، وأنها ترقبت عن الصدور في ١٠ فبراير ١٩٣٤.. انظر: اللند السينمائي في الصحافة المصرية، ص ١٤٩.

(٢٥) انظر على سبيل أمثال لا الحصر دراسته عن السينما الألمانية في مجلة الهلال، مارس، ١٩٣١.

(٢٦) على شلفن، اللند السينمائي، ص ٣٠.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٢٨) محرر أول جريدة سينمائية في العالم، كاتب وناقد ومخرج سينمائي أمريكي Brewster, Eugene, 1871 - 1939.

٥٠



عادل إمام



عاطف الطيب

المؤلفات السينمائية لمحمود خليل راشد

ناقد سينمائى مصرى

فاخبر محمود خليل راشد أحد رواد السينما المصرية المجهولين فاستثناء للذرات التي كتبها شيخ المخرجين أحمد كامل مرسي (١) عن الرجل ومؤلفاته وأعماله السينمائية لم يكن يوجد أى مرجع يتكلم عنه (٢) ولا يتحتمن للكاتب التي تتحدث عن تاريخ السينما المصرية لفلام راشد التي أنتجها بين عامي ١٩٢١ - ١٩٣٧ (٣).

كان راشد إذن شخصية غامضة حتى نشر بحث أسامة القفاش عن محمود خليل راشد وقلمه، مصطفى أو الساحر الصغير، مع تحقيق للنايل وإعادة طبعه عام ١٩٩٧ أثناء مهرجان القاهرة السينمائي الدولي (٤). مع هذا البحث انضحت معالم صورة راشد كرائد من رواد السينما المصرية وصاحب الفيلم المصري الصامت الطويل (أكثر من ٦٠ ق) الوحيد الباقي من هذه الفترة وهو فيلم، مصطفى أو الساحر الصغير (٥).

وقد اعتمد الباحث في دراسته تلك على كتابات راشد للكثيرة والتي زادت على ٩٠ كتاباً في شتى مجالات العلم والمعرفة. وكما قال مسير فريد في كتابه، صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية (٦)، «يعتبر راشد رائداً تزيوا ومطما، بمعنى أنه كان يشعر أن ثمة رسالة في عقله وهي نقل المعارف الأجنبية إلى مصر.. كان راشد يمثل الشخصية نموذج سادت في بدايات القرن العشرين وهي شخصية المخترع أو المكتشف حيث كان ثمة انبهار عام بالمعارف والعلم وإيمان شديد بالقدره السحرية للعلم والتكنولوجيا وهو الأمر الذي نجده في مؤلفاته المتعددة (٧).

وقد بدأ اهتمام راشد بالسينما في فترة مبكرة من حياته كما يخبرنا في كتابه قصتي وقصة مخترعائي ربما وعمره ١٧ عاماً فقط (٨) وورد أول ذكر للسينما في مؤلفه «سيرة أو فتاة الإسكندرية، وهي روايته الأولى البوليسية وأصدرها عام ١٩١٧ وتحدث فيها ص ٦٨ (٩) عن استخدام السينما لمكافحة الجريمة ثم تحدث في رواية أسماها «الحقيقة والخيال» صدرت عام ١٩١٣ عن انتشار العصور المتحركة في مصر (١٠) ونظراً

لاهتمام راشد بالعلم والسينما وكفاية المخترعات الحديثة نراه يتكلم عنها كثيراً في عديد من كتاباته سواء الصحفية أو في كتبه، وتتميز كتاباته بشكل عام بالتعليمية والتبسيط وكثرة المعلومات، وهي كتب غزيرة تلم عن ثقافة علمية واسعة وإطلاع كبير على المجالات والكاتب التي كانت تصدر في أوروبا وأمريكا بغرض تبسيط العلم (١١).

٢ - الكتابات السينمائية.

اتسعت الكتابات السينمائية لراشد بالسمات العامة نفسها التي ميزت كتاباته كلها ألا وهي :

١ - التعليمية.

٢ - التبسيط للوصول للجمهور.

٣ - المعلوماتية الغزيرة.

ويمكننا بشكل عام أن تصنف كتابات راشد في مجال السينما والفنون البصرية إلى قسمين كبيرين كل منهما يتضمن أقساماً صغيرة فرعية. هذان القسمان هما :

١ - كتابات تعنى بالسينما حديثاً.

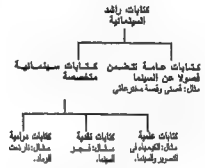
٢ - كتابات عامة تتضمن معلومات سينمائية أو أفضوا عن السينما.

وراجع هذا في الأساس لأن راشد الباحث والمخترع والمعلم لم يكن مشغولاً بالسينما كفن في ذاته وإنما كان مهوياً في الأساس بالجانب التقني للسينما، ولذا نراه يكتب عن السينما ذات الزلزلة والسينما الجمجمة وغير ذلك من اختراعات لم تصنف كثيراً للجانب الفني (١٢).

كما يتضح هذا الانبهار بالتقني، في السينما من خلال امتلاء قبله الباقي لدينا مصطفى أو الساحر الصغير، بالهيل السينمائية والتي يفسرها لنا كثيراً سواء في مقالاته (١٣) أو في كتبه (١٤).

وفي إطار هذا التقسيم العام يمكننا - كما ذكرنا - تصنيف الكتابات السينمائية إلى كتابات تقنية علمية يفتب عليها الطابع العلمي البحث كما في كتاب الكيمياء في التصوير والسينما وكتابات سينمائية تقنية تتضمن آراء اجتماعية وروى تاريخية وتعليمية مثل كتاب فجر السينما وكتاب دراسة مثل سيناريو نار تحت الرماد.

ويوضح الخريطة الشجرة الطوبوغرافية
التالية هذا التقسيم.



● الخريطة / الشجرة الطوبوغرافية لكتابات راشد السينمائية

ويستعرض البحث الحالي هو أول بحث
يمرر كتابات راشد السينمائية رغم ذكر
بعضها في أبحاث كثيرة ربما كان آخرها
بحث كمال رمزي في حقبة البحث
الرابعة (١٥).

٣. عرض الكتابات السينمائية :

١.٣. الكتابات العامة :

وهي تلك الكتب التي تتضمن
موضوعات عامة ولكنها تتدرج على فصول
خاصة بالسينما، وهذه الكتب هي «بستان
المعارف» ويتضمن عدة فصول خاصة
بالسينما. وقصتي وقصة مختراعاتي ويتضمن
لمصلاً خاصاً عن علاقة راشد بالسينما.
وعجائب العلم والاختراع، ويتضمن عدة
فصول خاصة بأخر التطورات التقنية في
السينما في الثلاثينيات.

١.٣.١. بستان المعارف :

الناشر: مطبعة الدكتور راشد
الحزان الكامل : بستان المعارف.
زهراء عاطرة وثمرات بائعة من
رياض العلم والأدب والفن والاختراع.

المؤلف : محمود خليل راشد

عدد الصفحات : ٢٠٤

سنة النشر : ١٩٧٢ .. رقم الإيداع : ١٨١٥

الغلاف : ٢٣ × ١٦,٥ سم

المؤلفات السينمائية لمحمود خليل راشد

الفيلم، ثم نقد الفيلم بشكل مدرسي يوضح
عيوبه التي يسميها أغلاطاً في ٩ نقاط.

٢.١.٣. قصتي وقصة مختراعاتي :

الناشر : مطبعة الدكتور راشد

الحزان الكامل : قصتي وقصة
مختراعاتي.

المؤلف : محمود خليل راشد.

عدد الصفحات : ١٥٠.

سنة النشر : ١٩٧١ .. رقم الإيداع : ٦١٧٠.

الغلاف : ٢٢ × ١٥

الكتاب سيرة ذاتية للكاتب منذ بداية
نشأته وحتى عام ١٩٥٤ ويتضمن للكتاب
عدة مباحث عن علاقة الكاتب بالسينما وهي
خيال الظل - السينما توغراف - ٢٧.

من الفدح السينمائية ٢٨.

الكتاب الاستشاري الفني قسم السينما
٨٩.

السينما ذات الراجعة ١٠٩.

٢.١.٣. عجائب العلم والاختراع :

الناشر : مطبعة الدكتور راشد.

الحزان الكامل : عجائب العلم
والاختراع.

المؤلف : محمود خليل راشد.

عدد الصفحات : ٩٨

بدون تاريخ

الغلاف : ٢٢ × ١٥

يتضمن الكتاب عدة مقالات علمية
تبسيطية عن أحدث التغيرات الحديثة
ويتضمن فصولاً عدة عن :

السينما ذات الراجعة ٤٦.

السينما للتلوية وطرق تلويح الأفلام
٤٨.

السينما والتلفزيون ٥٢.

٣. ب. الكتابات السينمائية
المتخصصة :

وتشمل الكتابات التي تتحدث عن السينما
أو في السينما سواء من منظور علمي

الكتاب يحتوي على معلومات عامة في
مباحث فني علمية وأدبية وفنية وتقنية من
قبل كيف تكون ظريفاً - الغذاء المصري -
الجلسرين ذرياته واستخدامه - الوطواط
والزنادر... إلخ...

ويحتوي على عدة فصول عن السينما
هي :

سينماتات ٢٧.

الذوق الفني وأثر دور السينما في إنسانه
٢٨.

أفلام للسينما وتلويحها. ٤٢.

أثر الاجتماع للسينما ٤٥.

الفدح السينمائية ٥٢.

الأفلام المصرية ٥٤.

التوسيط والسينما ٥٧.

تدوير آلة السينما ١٨٨.

والكتاب تطويعي يتضمن عديداً من
الأسئلة التي ترد لـ راشد على مسهد
المختراعات الحديثة وإجاباته عنها. ويتضمن
تبسيط العلوم وعرض آخر أنباء العلم والطب
والمختراعات كما يستقيها راشد من الكتابات
الأجنبية وبعض آرائه الأخلاقية ذات الصلة
للزبوية مثل «إن للسينما إذا أسوء استعمالها
كانت حرباً على الأخلاق وشرّاً على الفضيلة
من ٢٩» ويتضمن للكتاب كذلك نقداً لفيلم
قبة في الصحراء من ٣٣ - ٣٧، وقد قسم
الكتاب نقده إلى مقدمة يمرض فيها رأيه
للمم في النقد وأهميته، ثم عرض لموضوع

موجزة قائلا: «شرح في القراءة من أول الكتاب، واستوعب كل فترة قبل الانتقال إلى التي تليها، وأجب عن أسئلة كل باب».

والكتاب مقسم إلى ١٢ باباً ويخصن جندوا للمصطلحات الإنجليزية وباباً خاصاً بأفلام السينما هو الباب الحادي عشر.

ويمتلي بالمعلومات والأرقام والمعادلات أو الكيفية العملية Know how، أو سر الصلعة بفرض التدريب على مهنة للتصوير وتظهر وتحميض الأفلام.

وتمتد أن الكتاب يعود إلى عشرينيات هذا القرن كتب مع إنشاء معهد العلوم والمختبرات الحديثة عام ١٩٢٤ أو بعد ذلك بتقيل ولكنه صدر فيما بعد في الثلاثينيات مع استقرار شركة مصر للمنتجات الكيماوية التي أنشأها راشد لابنه مصطفى، ويحل الكتاب لغز تجميع وطبع أفلام راشد السينمائية حيث إنها على ما يبدو كانت تحضن وتطبع منزلياً في شركته الكيماوية.

٣. ب. ١. ب. : عجائب الراديو والتلفزة :

الناشر: مطبعة الدكتور راشد.

المؤلف: محمود خليل راشد.

المران الكامل : عجائب الراديو والتلفزة.

القطع : ١٧×٢٢.

سنة النشر : بدون تاريخ.

عدد الصفحات : ١٦٨ صفحة .

يضم الكتاب مقالات وأبحاثاً متعددة هي تجميع لمقالات كتبها راشد عن الراديو والتلفزيون وانتقال الصوت والسينما الناطقة وغير ذلك من المقالات العلمية المتخصصة في الصوت والضوء، ويميز بأنه كتاب في الطبيعة كعلم أي الجانب الآخر من ثقافة راشد العلمية حيث كان مدرسا للكيماويات والطبيعة.

٣. ب. ٢. : الكتب السنمائية الفلكية :

هذه المجموعة تشمل ٣ كتب هي:

١ - فجر السينما.

ب - أصول الخطابة والتمثيل.

ج - على متن الأثير.



رؤود فريد



أبر السعد الإيباري

أودرامى، أو الدراما السينمائية التي كتبها راشد وكان يزعم إنتاجها. وتتضمن عادةً تبدأ بالمصطلحات السينمائية بالإنجليزية وترجمتها كما يراها راشد. وعدد هذه الكتب ٦ يمكن تصنيفها كما يلي:

١ - كتب سينمائية علمية : وتشمل كتاب الكيماويات في التصوير والسينما وكتاب عجائب الراديو والتلفزة.

٢ - كتب نقد لتعليم الفن السينمائي وتشمل فجر السينما وأصول الخطابة والتمثيل وعلى متن الأثير.

٣ - كتب تتضمن سيناريوهات وتشمل على متن الأثير وثار تحت الرماد وأثرشودة الفجر.

٣. ب. ١. : كتب سينمائية علمية :
أ - الكيماويات في التصوير والسينما
الناشر: معهد العلوم والمختبرات الحديثة بالمراسلة.

طبعة معاهد المراسلة العربية في العالم

(الغلاف الأخضر)

المطبعة : مطبعة دكتور راشد (الغلاف الأول)

العنوان الكامل : الكيماويات في التصوير والسينما.

أول كتاب عربي يبحث في الإظهار والتشبيث والتلوين للصور الفوتوغرافية وأشرطة السينما.

المؤلف : محمود خليل راشد.

عدد الصفحات : ١١٢.

القطع : ١٧×٢٢

بدون تاريخ.

يقول الكتاب في المقدمة: «هذا كتاب في الكيماويات الفوتوغرافية تقدمه إلى طلبة الكيماويات والمختصين بالتصوير الضممي والسينمائي. وقد دفعا إلى المبادرة بإخراجه ما رأياه من خلل المكتبة العربية من كتاب في هذا الفن المفيد.

وفي هذه العبارة تتضح السمات التي حدناها قبل أي تنظيمية والتبسيط والاعتماد على المؤلفات الأجنبية في مجال محين بفرض نشر المعرفة بهذا السجال مطوماتياً، ويصبح الكتاب القارئ/ الطالب في صدارة

وتتميز المجموعة كما ذكرنا آنفاً بسمات راشد السامة ولكنها تتكلم كذلك عن النقد السينمائي والدور الاجتماعي لسينما وتشعل على جرائب أخرى نقدية وتقنية.

ويحتضمن «على متن الأنوار» نماذج سيناريوهات بسيطة تتميز بالسذاجة أحياناً ولكنها توضيحية وتعليمية لتطبيق القواعد التي يقدمها الكتاب لحليم حرفية السيناريو وما لريد أن نؤكد هنا أن التقسيم الذي وضعناه إنما يهدف أساساً إلى تيسير عرض كتابات راشد السينمائية على القارئ من خلال تصنيفها وتبويبها بيد أن هذا لا يعنى التخصف في التصنيف ولا أنه تصنيف مانع جامع قلعة تدلل بين الأنوار، وفما تجاوز لبعض الأنوار في كتب شتى نظراً للطبيعة الموسوعية للكتاب في الأساس، وعلى سبيل المثال نجد أن «على متن الأنوار» كتاب درامى به سيناريوهات وتقنى تعليمي أيضاً.

بل نجد كتاباً مثل فجر السينما تحتوي على معلومات علمية وغير ذلك المميزات الأساسية أو السمات المميزة لكتابات راشد هي السمات الثلاث المذكورة في البحث ألا وهي التعليمية والتيسير والمعلوماتية والمنقولة عن الكتب الأجنبية.

٣. ٢. أ. فجر السينما.

الناشر: مطبعة الدكتور راشد.

المؤلف: محمود خليل راشد.

العدوان الكامل: فجر السينما.

القطع: ١٥×٢٢.

عدد الصفحات: ٧٠ ص.

بدون تاريخ.

يعتبر الأستاذ سمير فريد وفتحى فرج وكمال رمزي الكتاب أول كتاب سينمائي مصري، وقد قام فتحى فرج بعرض الكتاب في مجلة «السينما والفنون» عام ١٩٧٧، وقد قام راشد بإعادة نشر الكتاب كتاب داخل كتاب أسسوط الخطابة والتحفيل، وهو كتاب تعليمي تبسوطي لتحريف القارئ العبرى بالصور المتحركة والفن السينمائي.

المؤلفات

السينمائية

محمود خليل راشد

الصور المتحركة ونموذج رواية والأمصلاحات النقدية.

الكتاب الرابع في سبيل التفة ١٣١ - ١٥٣

الكتاب الخامس أسرار العظمة والتجاح ١٥٥، والكتاب بإجماله يحدث بشكل مبسط ملء بالمعلومات والمواضع الأخلاقية أحياناً كثيرة عن السينما والدراما بشكل عام.

٣. ٢. ج. على متن الأنوار:

الناشر: محمود خليل راشد.

مسلة: توثيقات الدكتور راشد.

العدوان الكامل: على متن الأنوار.

شرح مصطلحات التلفزيون وقواعد كتابة الصور وتصوير الشخصيات وسيناريوهات نداء الوطن - كشف حساب - أشورة تليل - أرفع باعري رأسه.

القطع: ١٥×٢٢.

عدد الصفحات: ٥٢.

من أهم كتب راشد السينمائية ويحده بتقصيدة إصجاب مه بالباس السابق الراحل جمال عبده الناصر وصميه بطل الشرق والعروبة.

ثم يضع ثبوت مصطلحات بالمربية والإنجليزية من ص ٦ إلى ص ١٢ حيث يضع المصطلح العربى ثم مقابله بالإنجليزية ويشرحه في فقرة مثل لفظة بعيدة ل. ب. Long shot في هذه اللفظة تكون الكاميرا بعيدة عما يراد تصويره بعداً كافياً لأن تلم الكاميرا بأكثر جزء عن المنظر (ص ٧) ثم يقدم دروساً في كتابة الحوار تتضمن أممية الحوار وأغراض الحوار ودراسة الحوار من الطويلة واختيار الحوار وهى طريقة مدرسية لطريقة يقدمها المعلم راشد لتلاميذه بشكل مبسط حيث يقترح طريقتين للتحليل الحوار: الأولى هى حذف العبارة، والثانية الاستبدال.

ثم يتكلم عن الحوار كمصدر للمعلومات وتحديد المكان والزمان وغير ذلك، ويقع هذا من ص ١٣ - ٢١ ثم يتكلم عن للشخصية من ص ٢٢ إلى ص ٢٨ بلما يتضمن الجزء الباقى من الكتاب سيناريوهات تطبيقية هى نداء الوطن من ص ٢٩ - ٣١.

كشف حساب ص ٣٢ - ٣٥.

٣. ٢. ب. أصول الخطابة والتحفيل.

الناشر: مطبعة الدكتور راشد.

المؤلف: محمود خليل راشد

العدوان الكامل: أصول الخطابة والتحفيل.

لا غنى عنه للخطيب والمحامى والمعلم والمهاضر والمدرس ولكل من يتصدى للكلام في جمع من الناس.

القطع: ١٥×٢٢.

عدد الصفحات: ٢١٦.

يضمن الكتاب ٥ كتب كما يقرل الكتاب في صفحة ٢١١ «يمكن الحصول على الكتب للى يتألف منها على حدة بالأسعار التالية.

الكتاب هى كيف تصوير خطيباً ٣ - ٥٦

ويضمن ١٠ أبواب معنية بالإلقاء وفن الإشارة والتخريب الصوتى وأقراغ الخطب والتحفيل والحفلات.

والكتاب للثاني هو: فن التحفيل ٥٧ - ٦٤

ويضمن مقدمة ٨ أبواب تتحدث عن الدور الاجتماعى للتحفيل وكيفية للتأنيف وإماداً تريد أن تكون ممثلاً وطريقته للممشر وكيفية حفظ الدور والفرق بين التحفيل والحقيقة والجمهور.

والكتاب الثالث هو فجر السينما: ٩٥ - ١٢٩ ويضمن مقدمة ٥ أبواب هى مستقبل الصور المتحركة والصور المتحركة ونظريتها وغرائب الصور المتحركة والتحفيل والممثل والقصة وإرشادات عامة، تأليف روايات

كشف حساب (سيناريو آخر بعدد أكبر من الممثلين) من ٣٦، ٣٩،
أشودة النيل من ٤٠، ٤٣،
أرفع يا عربى رأسك من ٤٤، ٤٥
ثم مقال التأليف المسرحى كخيول للكتاب
وكان قد نشر بمجلة معروض للسينما فى
٢٠ يناير ١٩٢٩،
٣. ب. ٣. سيناريوهات أو كُتِب
سينمائية درامية :
تتضمن هذه المجموعة ٣ كتب تدخل
كلها ضمن تقييدات الدكتور راشد هي:
أ. نار تحت الرماد.
ب. أشودة الفجر.
ج. على متن الأثير.
وقد أقرنا حذف باقى تقييدات راشد لما
لطابعها المسرحى أو الإذاعى كمانع هو.
وأخيراً كلاً من نار تحت الرماد وأشودة
الفجر لوجود دلائل على أن راشد كان يزمع
إنتاجها سينمائية فلمة سيناريو مطبوع لأدار
تحت الرماح مع تفاصيل إخراجية، وثمة
أخبار نشرت فى أكثر من جريدة عن
استحداث معهد العلوم والمخترعات الحديثة
لإنتاج أشودة الفجر. وستقتصر فى العرض
عليهما حيث عرضا على متن الأثير فيما
سبق.
٣. ب. ٣. أ: نار تحت الرماد :
الناشر : مطبعة الدكتور راشد.
سلسلة : تقييدات الدكتور راشد.
العنوان الكامل : نار تحت الرماد تديلية
اجتماعية كفاية (سيناريو تيليزيون)
القطع : ٢٠ : ١٣،
عدد الصفحات: ١١٢ بدون تاريخ
٣. ب. ٣. ب. أشودة الفجر :
الناشر : مطبعة الدكتور راشد.
سلسلة : تقييدات الدكتور راشد.
العنوان الكامل : أشودة الفجر، تديلية
اجتماعية مؤثرة (سيناريو تيليزيون).
القطع : ٢٠ : ١٣،
عدد الصفحات: ١٢٨ بدون تاريخ. ■

الهوامش

١. يقول الناقد السينمائى سمور فريد عن هذا
أحمد كامل مرسى رحمه الله قدم له ملفاً
بالعروضات التى جمعت لديه عن سمور
خليل راشد، وأنه نشره كما هو فى إطار حلقة
البحث الثانية حول السينما العربية المسامة
بحث غير منشور. الاتحاد العام للفنانين
العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة
السينمائى الدولى ٦ - ٨ ديسمبر ١٩٩٢.
٢. قام القائد الكبير فخى فرج بمرضى كتاب فجر
السينما فى جريدة السينما والفنون عام ١٩٢٧
- ولم يتضمن العرض كثيراً عن راشد وإنما
للتصرعلى الكتاب ومعلومات منه.
٣. يراجع على سبيل المثال كتاب أحمد الحمزى
«تاريخ السينما المصرية، وكذلك كتاب جلال
الشرقى عن تاريخ السينما المصرية
وغيرها. ويمكن مراجعة الأفلام المصرية فى
كتاب «أمد الضريح» فى بحث سمور فريد:
الأفلام المصرية فى كتاب أحمد الحمزى
«تاريخ السينما فى مصر» ١٩٠٧ - ١٩٣٠ فى
حلقة البحث الثانية «تاريخ السينما العربية
المسامة، الاتحاد العام للفنانين العرب
بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى ٦ - ٨
ديسمبر ١٩٩٢ ص ٢٧ وما بعدها.
٤. يراجع بحث أسامة القفاش للهنون: فوهم
مصطفى والساحر للصغير فى كتاب حلقة
البحث الثانية، تاريخ السينما العربية المسامة،
الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع
مهرجان القاهرة السينمائى ٦ - ٨ ديسمبر
١٩٩٢ ص ٥١ وما بعدها.
٥. اعتمدنا هذا التقسيم للفرنسي الذى يعتبر
الأفلام طريقة Long net rage إننا نطلى
زمن عرضها ٦٠ ق وإقليم فى نسخة الكلمة
حزائى ٧٥ ق أيضاً يصحح لأول مرة فوهم
مصرى يستخدم الحول السينمائية والتدخ
البصرية بشكل مكثف.
٦. يراجع كتاب سمور فريد وصفحات مجهولة
من تاريخ السينما المصرية مطبوعات اللجنة
المصرية للأحلال بالمعهد للدراسات
بالهفص الأعلى للثقافة. سلسلة كتب العهد
الشرى للسينما رقم ١ / ١٩٩٤ - للقاهرة
ص ٦٩ وما بعدها.
٧. يراجع لبحث الأصلى غير المنشور لأسامة
القفاش ولذى لخصر جزء منه ليم تضمينه

فى كتاب حلقة البحث لسمرة مؤلفات راشد
وتدورها.
كذلك يراجع فهرست مؤلفات الدكتور راشد
فى كتابه قصتى وقصة مخترعائى مطبعة
دكتور راشد - ١٩٧١ من ١٥٣.
٨. - قصتى وقصة مخترعائى م من ص ٢٨ - ٢٩
وما بعدها.
٩. - «صيفى أو فلة الإسكندرية» - مطبعة الرشد
١٩١٢ من ٦٨.
١٠ - «الحقيقة والخيال» - مطبعة الرشد ١٩١٢ من
٧ وما بعدها.
١١ - يراجع بحث أسامة القفاش م من ص ٦٨
ص ٦١.
١٢ - م من ص ٦٢.
١٣ - م من ص ٦٩.
١٤ - قصتى وقصة مخترعائى م من ص ٢٩
كذلك «بستان العمار» ص ٥٧ مراجعة
الدكتور راشد سنة ١٩٧٢ و غيرها.
١٥ - يراجع كتاب «حلقة البحث الرابعة»
البيولوجيا الشاملة للسينما العربية. المحرر
سمور فريد. الناشر الاتحاد العام للفنانين
العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة
السينمائى الدولى. بحث كمال مرسى -
«قراءة فى بيولوجيا» ص ٥٩ - ١٧٥ من
٩٨
ويلاحظ ما يلى : يذكر الباحث أن لكتاب
صدر فى أواخر العشرينيات ويذكر سمور فريد
مقدمته لكتابات أحمد كامل مرسى عن راشد أنه
صدر عام ١٩٢٣ ويمكننا الاستدلال من الكتاب
ذاته على تاريخه من خلال الفترة رقم ١٧ أحدث
إخراجه للسينما الناطقة ص ٣٢ الذى يتكلم عن
إضافة الصوت للسينما بطريقة متوازية ومن ثم
إعادة إنتاجها بحدف، هذا الإخراجه هو الذى تم به
تصوير «مضى الجان لال جراسون عام ١٩٢٧
بمعنى أن الكتاب يقع فى هذه الفترة. كذلك لم
يذكر الباحث أى كتاب آخر لراشد فى السينما
بهذا الترتيب بحث القفاش المذكور أن راشد له
حزائى ٩ كتب سينمائية وتضمينها فى هذه
الدراسة، ويذكر الكتاب أن عدد صفحات للكتاب
٨٠ من للقطع للصغير بهما ما بين أيدينا من
الكتاب ينتهى الترتيب فيه عدد ٧٠.



صلاح أبو سيف

خاطرواحولواقعيةصلاح أبو سيف

نور الدين بمبورة

باحث فى الجامعة الفرنسية لدراسى السينما

ق

تكمال الإشكالية التى تثيره الدفاع عنها فى خلو السينما العربية من المدرسة الواقعية اعتباراً أن المدرسة فى المجال الفنى تقوم على أسس فكرية وأخرى جمالية وفنية ثابتة ومتكاملة فيما بينها تتدرج من حركة خلق وإبداع متواصلة ومستمرة تعاند الزمن مثل مدرسة إيزنشتاين ومدرسة هوليود...

وقد لاحظنا أن تبرهن على صحة هذه الإشكالية من خلال آثار صلاح أبو سيف للفنية، ولم يكن اختيار هذا المخرج المصرى من باب الصدفة ولا باب الاستقصاء من قسمة السينمائيين العرب الآخرين ذوى الحى أو السجلات الواقعية، وإنما لاعتقاد راسخ أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال التفرق لإشكالية الواقعية فى السينما العربية دون أفراد صلاح أبو سيف بتدخل خاص، وذلك للاعبارات التالية:

١ - عمل صلاح أبو سيف مساعداً لتكمال سليم فى إنتاج فيلم - المعزبة - (١٩٣٩) - وهو أول فيلم واقعى، ولازمه فى مونتاج بعض أفلامه الأخرى.

٢ - نعت النقاد السينمائيون - فى الغرب والشرق - صلاح أبو سيف - بـ (أبوالواقعية) العربية.

٣ - يتميز صلاح أبو سيف بإنتاج غزير فى مجال الواقعية وخاصة فى المرحلة للفاصلة بين ١٩٥١ و ١٩٥٧ ولقى اصطلاح على تسميتها من طرف أغلب النقاد - بالمرحلة الواقعية...

لكن لماذا لوجود مدرسة واقعية فى السينما العربية بالمعنى الشدد أملاء لاجبرا طبعاً إلى نلى المحاولات الواقعية التى كان صلاح أبو سيف من روادها ولا نلى أثرها فى السينما العربية ولو امرحلة معينة من تاريخها.

فما هى هذه المحاولات الواقعية؟ وما هى دواعيها ومصادرها؟ وما هى خصائصها الفرائية؟ وما هى طبيعتها؟

كل هذه التساؤلات سوف نحاول الإجابة عنها فيما يلى بالاعتماد بصورة أساسية على فيلموغرافية صلاح أبو سيف وبعض أحاديثه المسجلة دون إهمال آراء النقاد.

١ - مصادر الواقعية عند صلاح أبو سيف

لم يدرس صلاح أبو سيف السينما فى المعاهد المتخصصة بل كانت ملته بها عن طريق الهواية أولاً، والخبرة ثانياً، ولتقريعات التكنولوجيا فى الخارج ثالثاً. وقد خاض هذه التجربة، دخل مصر وخارجها، بين أوساط سينمائية تؤمن بالواقعية ومارسها فى أعمالها الفنية ولو بأشكال متميزة أحياناً:

أ - الوسط الذى نشأ فيه صلاح أبو سيف

ولد صلاح أبو سيف وترعرع فى حي بولاق وهو من أفقر أحياء القاهرة حيث كان يسكنه عمال السكة الحديدية كما كان أكان بؤرة نضال ضد الغزاة الذين تعالبروا على مصر، وخاصة أثناء الحرب العالمية الأولى، التى خلفت تأثيرها الكبير على صلاح أبو سيف الشاب الذى حفظت ذاكرته أشياء كثيرة حاول أن يترجمها فيما بعد فى أعماله السينمائية ومن هذه الأشياء التركيز فى أعماله على العلى الشعبى كوسط اجتماعى وكثرت ثقافى وتاريخى نضال وكمسار فى جديد قطع مع التصديق فى الاستبدادات.

ب - نشأة الفننى الواقعى فى مصر وتأثيره على صلاح أبو سيف

عرفت مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات محاولات سينمائية مميزة عن الإنتاج السائد بموضوعاتها الاجتماعية وديكرها الطبقى ولو بدرجات متفاوتة نذكر منها: زينب - لمحمد كريم (١٩٣٠) والعزيمة - لتكمال سليم و - العامل - كامل موسى (١٩٤٢) و - السوق السوداء - كامل التلمسانى (١٩٤٥) .. لكن من بين هذه المحاولات المتفاوتة القيمة شكلاً وموضوعاً تبقى تجربة - للعزيمة - التجزية التى أثرت أكثر من غيرها فى حياة صلاح أبو سيف السينمائية وفى لتكماله إلى الفننى الواقعى. إذ كانت تربطه بتكمال سليم ورابعة مهنية فى إطار سقودير مصر حيث عمل معه مساعداً فى إنتاج فيلم المعزبة أشرف على تركيبه وتركيب فىلماى: - إلى الأب - و - قمتية اليوم - اللذين أخرجهما تكمال سليم أيضاً.

خـواصـر حـيـول واقـعـية صـلـاح أبو سـيـف

وتأكيدا لتأثير هذا الأخير عليه يصرح صلاح أبو سيف: «عملتى النظرية الماركسية حول العلاقة بين الفن والمجتمع، وعلاقة الفن ببعضها، وهذا ما دخلنى إلى الاهتمام بالفنون الجميلة - الموسيقى والمسرح وفاندتهما بالإخراج السينمائى...» (١)

جـ - المنابع الأوروبية لواقعية صلاح أبو سيف

للتقى صلاح أبو سيف فى بداية حياته السينمائية مرتين: الأولى إلى روما وبأريس سنة ١٩٢٩، والثانية إلى روما من جديد لإتمام التشریط المصرى الإيطالى المشترك - المصغر - (١٩٥٠). وهما تاريخان مهمان فى ملف السينما الواقعية فى كل من فرنسا وألمانيا وإيطاليا. وكانت هذه الزيارة فرصة ثمينة له لمساعدة عدة أفلام مازالت الصق المصرية لا تحريها، وعلى أثر زيارته الأولى يقول صلاح أبو سيف فى لقاء صحفى مع إيف تورالغال «رجعت ورأيت ملها بالأفلام السوفياتية (إرنستشيان وبوتكين) والفرنسية (رلى كلار - ريسال كارنى) ومبهورا بقاء فريقتى لانتج....

علما وإن كان هؤلاء المخرجون السينمائيون ينتمون إلى الواقعية سواء منها الاشتراكية أو الشعرية. كما ينتمى المخرجون الإيطاليون الذين تأثر بهم صلاح أبو سيف إلى الواقعية الجديدة ومن هذه الواقعيات ما هى مدرسة قائمة لذات ومنها ما هى مجرد ملهى وتياز.

يقول صلاح أبو سيف فيما يتعلق بالأولى إن - أفلام إرنستشيان وبوتكين... منسخت للفن السينمائى الأسس للنظرية والفلمية والأيدىولوجية والجمالية فى وجه الأفلام الدائرية وأفلام هوليود التجارية التى عشت العالم... (٢) وفى هذا الحديث تأكيد على أن هذه الأفلام تنتمى إلى مدرسة واقعية لها أسسها الفكرية والفنية... أما الواقعية الجديدة الإيطالية التى تلتذذ عليها أيضا صلاح أبو سيف فلا تعتبر مدرسة كما يؤكد ذلك «أدو تاسون» الواقعية الجديدة (فى إيطاليا) لم تكن مدرسة لها مبادئ نظرية محددة، وإنما ككل الحركات

على الطريقة الأمريكية لأن الأفلام الأمريكية كانت رالجة رالجا كبيرا فى مصر قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية وعلى أثر اندلاعها شهدت مصر صعوبات فى توريد الأفلام أخرج عنها تكوين عدة شركات مصرية لإنتاج السينمائى لكن لم تخرج عن المألوف ببقى شغلها الشاغل الزبح دون الجودة والقيمة الثقافية وقرضت قانونها على المخرجين السينمائيين حتى إن البوادر الإيجابية التى ظهرت منفردة فى تلك الفترة سرعان ما اختفت وتنازلت:

كمال سليم أبر الواقعية انتهت تقريبا إلى ميلودراما بعد - العزبة ولم تبق منه سوى الأحلام، وكمال مرسى لم يصنع بعد - الساحل (١٩٤٣) سوى النائب العام - (١٩٤٦) لكى يتسحر بعد ذلك إلى رائد للجمعيات السينمائية فى مصر، وكمال التمسائى بطل - السوق السوداء - (١٩٤٥) - أم الأفلام للتقدمية - تراجع بعده لوضع ما يرضى الجمهور الذى صفعه بعد عرض فيلمه الأول... (٤).

وهذا فإن صلاح أبو سيف رغم موله للمضى الرافعى لم يشذ عن قاصدة إنتاج الأفلام التجارية رغم ما فى أفلامه من طابع شخصى من وقوف إلى جانب الضعفاء مستعملا الإيحاء والرمز هروبا من الرقابة - ولا ينفى صلاح أبو سيف عن أسفله صفة التجارية حيث يقول: «بدأت فى إنتاج أفلام روائية أغلبها تجارية... وبواسطى مبهرا - كنت أسعى، عن طريق أفلامى السبعة الأولى، أن أجهل لنفسى اسما للممكن فيما بعد من العمل بكل حرية...» (٥).

ولعل أحسن شهادة على الوضع السينمائى فى مصر آنذاك ما قاله أحمد بدرخان منذ ١٩٣٦ فى كتابه: - السينما - : «القديم المصرى إن تقوم له قائمة إلا إذا عبر عن الروح المصرية الصحيحة التى تخطف اختلافات بينا عن الروح الأمريكية والفرنسية أو الألمانية أعلى الأجنبية بوجه الإخلاق، وإن كانت جميع الفنون فى مصر تمنانى من صنف وجمود فذلك راجع إلى عدم اهتمامنا على الابتكار والتلق والاعتصار على تقليد الأجانب والتلق عنهم قنلا مسرعا.

الواقعية فهى مرتبطة شديدة الارتباط بتكتير مرحلة تاريخية معينة أكثر منه بإرادة جمع من المبدعين وكلما تغيرت هذه الظروف إلا وتغيرت معها الواقعية... الجديدة (٣) وهو المنطق والمعنى نفسه الذى قاد فيثوروبو دو سيغا سنة ١٩٥٤ عندما حاول أن يفسر لزمنة الواقعية الجديدة فى إيطاليا.

لمنتجج إذن أن صلاح أبو سيف كانت له معرفة بالمدرسة والتيارات الواقعية التى عرفتها السينما العالمية آنذاك سواء عن طريق احتكاكه ببعض المخرجين المصريين الذين سافروا هم أيضا إلى الخارج أو عن طريق زيارته الخاصة أو عن طريق مطالعته الشخصية لذكرى منها - فن السينما - لبوتكين.

فأى من هذه الواقعيات كان لها نصيب الأسد فى آثاره السينمائية؟ وهل تجسدت للواقعية فى إنتاجه السينمائى منذ بداية مسيرته السينمائية؟

فى هذه الفترة نفسها التى تأثر فيها صلاح أبو سيف بالفلمى الرافعى لم يكن بعيدا عن الإنتاج السينمائى، إذ إنه أنتج إلى جانب الأفلام القصيرة أفلاما طويلة مثل: «انما فى قلبى» (١٩٤٦) و «المنطق» (١٩٤٧) و «مغامرات» و «عتر وعيلة» (١٩٤٨) و «شارع الجواهر» (١٩٤٩) وهى أفلام لا تخرج عروما عن خصائص السينما المصرية السائدة آنذاك والمتعلقة فى الأفلام الهزلية والغنائية وأفلام الميلودراما وأفلام المغامرات

فهل وسجيب صلاح أبو سيف لهذا النداء ويمبر عن الروح المصرية الصحيحة في أفلامه المروالية؟

٢ - المرحلة الواقعية في إنتاج صلاح أبو سيف

تمتد هذه المرحلة حسب النقد السينمائيين من ١٩٥١ تاريخ إخراج فيلم «ملك يوم يا ظالم» إلى ١٩٥٧ تاريخ إنتاج فيلم «الفتوة» أما عن خصائص هذه المرحلة فهي:

- بدأت مصر تشهد تحولات مهمة منذ نهاية الأربعينيات حيث بدأت الأرستقراطية تفقد نصيبها من الطبقات الاجتماعية الجديدة انتهت بالثلاث ٢٣ يولية ١٩٥٧.

- انتعشت الحركة الثقافية والأدبية في المدن إثر هزيمة ١٩٤٨.

- توفرت للمخرجين السينمائيين والمبدعين ظروف جديدة تشجعهم على الإنتاج.

- توسعت معارف صلاح أبو سيف السينمائية بعد مشاهدته فيما بين ١٩٤٩ و ١٩٥٠ عدة أفلام واقعية جديدة مثل: «روما مدينة مفتوحة» - «الفتوة» و «سارق الدراجة» - «لقد سيك».. وبعد اطلاعه على استديوهات روما وأماكن التصوير فيها.. إضافة طبعا لما حصلت له من تجربة ثرية في الإخراج والتكريب خلال الفترة المنتقضة.

كل هذه السمات مجتمعة فحمت لصلاح أبو سيف - مثله مثل غيره من المخرجين أفاقا جديدة في ميدان الإنتاج السينمائي لم تقطع نهائيا مع الماضي ولم تستمر بالنفس نفس في المستقبل.

أ - الالتصاق بالواقع الاجتماعي المصري.

أنج صلاح أبو سيف خلال هذه المرحلة «ملك يوم يا ظالم» (١٩٥١)

- والأمل من: الذي تعرض فيه إلى الفوارق الاجتماعية بين حيي بولاق (الفقر) وحيي الزمالك (الثنى) و «ريا وسكينة» (١٩٥٢) الذي تدور أحداثه حول شابيتين غويتين تعرضتا للسطو والقتل، وهي قصة

واقعية دارت أحداثها بالإسكندرية سنة ١٩٢٢، و «الوجه» (١٩٥٤) المأخوذ هو أيضا من قصة واقعية جرت أحداثها بالمعتمد المصري حيث يساعد مجرم أحد المرشحين للوزن بالانتخابات البرلمانية مقابل تغطية أعماله الإجرامية و - شباب امرأة - (١٩٥٦) الذي يعالج قضية إصطدام الطلبة الذين يهاجرون من القرية إلى المدينة بمشاكل هذه الأخيرة، وأخيرا - الفتوة - (١٩٥٧) الذي يتناول مشكلة الاحتكار وتأثيره السلبي على حياة الشعب.

وقد تناول صلاح أبو سيف هذه القضايا الاجتماعية بصورة حية وبسطة بالاعتماد على ثلاث ثوابت أساسية تدم عقلة تقديمية وهي:

- الانطلاق من فكرة واقعية ملهاها بكل بساطة أن الفقر هو أساس كل التمراف أو مرض اجتماعي.

الحى الشعبى هو المكان المفضل للتصوير.

- التطلع ولو بصفة مقتردة مع الأفلام الهزلية والغنائية والميلودرامية.

لكن النجاح الباهر الذي عرفته هذه الأفلام أو بعضها في المهرجانات الدولية (برلين ١٩٥٣ وكان ١٩٥٤) ثقافيا وتجاريا لا يرجع فقط إلى أهمية المواضيع للمارة وإنما أيضا إلى حرص هذه الأفلام في التراث الأدبي المصري واعتمادها على الجمالية المصرية.

ب - الاعتماد على التراث الأدبي المصري

وهو ما يدفعنا للمحيط عن السيناريير ونقل الأدب للسما.

ويمتد صلاح أبو سيف السيناريير القاعدة التي يقوم عليها الفيلم، فحظي لديه بمكانة مهمة حتى إنه أصبح يشارك في كتابته مباشرة أو على الأقل يحرص على الإشراف على كتابته.

ويهتم صلاح أبو سيف بنقل الأدب للصينسا ولا أدل على ذلك من أن نصف إنتاجه السينمائي تقريبا مقتبس من الأعمال الأدبية ويقول في هذا الصدد: «عن طريق



شكري سرحان



فريد شوقي

الصورة أعبر عن البلاغة الأدبية لأن السينما هي نوع من الأدب^(٦) و «الأدب للرواى على الشخصيات المرسومة بدقة وبالأحداث المعروضة بشكل جيد»^(٧).

وقد توفرت هذه المواصفات الأدبية فى أدب نجيب محفوظ مما جعل صلاح أبوسيف يعتمد عليه سيما وأن نجيب محفوظ كان فى بداية حياته الأدبية يميل للتمسك بالواقعى الذى ينتمى إليه صلاح أبوسيف زيادة على انتماء الأديب والسينمائى إلى الوسط الاجتماعى نفسه. وقد أدى هذا الزواج بين الأدب والسينما إلى نجاح كل الأفلام تقريبا التى أخرجهما صلاح أبوسيف انطلاقا من السيناريوهات التى كتبها نجيب محفوظ مثل «رية وسكينة» و«الرحش» و«الفقير» لذا اقتصرنا على - المرحلة الواقعية فقط..

جـ - الجمالية المصرية فى الواقعية صلاح أبو سيف

تجلى هذه الجمالية فى الديكور الطبى وفى الرقص والفن وفى لغة التخاطب وفى الإبداع للتمثيل.

• الديكور الطبى: تمثل الحارة الشعبية مكانا مميزا فى أفلام صلاح أبوسيف لأنها الفضاء النموذجى للمجتمع المصرى بكل أبعاد الاجتماعية والسياسية والثقافية بحيث نرى الحارة حية بنشاطها الاقتصادى بمنها لحة الصغيرة ولباسها التقليدى وأدب أهلها الأصلية وتقاليد أفراسها وأحزانها وريائات منازلها المتواضعة ويجدرنا التحفة. نرى الحضارة العربية فى أبهى معانيها مختلف تعبيراتها اللغوية تضع المتفرج فى إطاره الثقافى والاجتماعى الطبى دون مل ولا اغتراب...

• لغة الحوار: تخضع اللغة مثلها مثل كل مكونات الفيلم إلى دراسة أكاديمية وسوسيولوجية حتى تؤدى وظيفتها فى الإرسال والإقصاد والإقحام فمن ناجحه كـمخرج سينمائى حرص أبو سيف على التمكن من الأبهجية والصرف والنص واستيعاب المصنات البلاغية كالتشبيه

خاتمة

صلاح أبو سيف

«الرحش» و«رية وسكينة» اللذين ظهر فيهما الرقص لكن بصيغة متجانسة مع الحركة التقليدية للفيلم. وهذا ما عبر عنه إيرفينغ عندما قال: «يجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائى فى وضع الفيلم على أنها عناصر للفن الدرامى... فالمرسوق كاللون. فى الأفلام فى مكانها عندما تكون ضرورية... معنى هذا أن كلا من اللون والمرسوق يكونان فى مكانهما عندما يحكما يستطيعان أن يعبرا عن أوفسرا على أكل وجه ممكن ما يجب نقله أو قوله أو إظهاره فى اللحظة المحددة من تطور الفعل»^(٨).

• حسن الأداء فى التمثيل

لقد اعتمد صلاح أبوسيف على ممثلين مشهورين أحرزوا التمثيل فى المسرح قبل السينما مثل فريد شوقي ومحمود المليجى وشكري سرحان وغيرهم فكان أنوارهم ناجحا فى أغلب الأحيان ولابد أن نشير فى هذا السياق إلى أن الفكرة الأصلية لسيناريو كل من فيلم «الأملى حسن» و«الفقير» من إنتاج فريد شوقي... ولعل ذلك هو سر نجاح دوره. ولقد ألق أبو سيف فى المرح بين الممثلين المحترفين الذين أسندت إليهم الأدوار الأساسية لما تتطلبه من مجهود فى دوت الممثلين غير المحترفين، ولا نحتد أن فى هذا المرح مساسا بالأصول الواقعية فى السينما لأن الاستفادة عن المحترفين والتركيز على غير المحترفين فى التمثيل السينمائى سوف يفقد الفن السابغ قيمته الفنية والجمالية وتصبح السينما بذلك مجرد تقنية وصناعة فى حين أنها فن ليحنا له قواعده الفاصدة...

٢ - طبعة المئى الواقعى لدى صلاح أبوسيف

يق لنا بعد رصد المسيرة الواقعية لصلاح أبو سيف من خلال آثاره الفنية المرتبطة بالمرحلة الفاصلة بين ١٩٥١ و١٩٥٧ أن لتسامل عن طبعة هذه الواقعية:

تتمسك الشخصيات التى صورها صلاح أبوسيف فى أفلامه إلى أوساط شعبية مختلفة يجمع بينها الفقر، وهذا فى حد ذاته شيء إيجابى فى ظروف تخضع فيه كل هذه

والثورية والمجاز حتى يقرل أشياء كثيرة عن طريق الصور. ومن ناحية أخرى فقد حرص على معرفة كيفية التخاطب بين الناس الذين يدرى تصويرهم. وقد دفعه هذا الحرص إلى قضاء ثلاث أشهر كاملة فى السوق من الساعة الزاوية صباحا إلى ساعة متأخرة من الليل يسجل طريقة حديث الناس وطريقة تصرفاتهم إعداذا لإنتاج فيلم - «الفقير»... وهذا طبعى لأن لغة التخاطب هى جزء من الواقع الذى يريد صلاح أبو سيف تصويره وإبراز حيويته...

• الفناء والرقص

إن الفناء والرقص هما جزء من تراثنا الذى الحرى ويجب المحافظة عليه واستغلاله وتوظيفه فى الأعمال الفنية كوجه من أوجه الجمالية العربية، لكن يجب أن يكون هذا للتوظيف خاليا من عنصر المبرعة والابتذال هادفا إلى إرفق من ذوق المتفرج ومن وعيه بالضمائم الاجتماعية السليمة التى تعملها رسالة الفيلم ولكن كانت الأفلام فى السامى غنائية إلى حد الابتذال فإن ذلك ليس مبررا للاستغناء عنها تماما. وفى هذه النقطة (نقطة الرقص والفناء فى الأفلام المصرية) فإن صلاح أبو سيف يخرج فى بداية حياته السينمائية من هذه التاعدة العامة لكنه حاول أن يجاوزها شيئا ما فيما بعد وخاصة فى - المرحلة الواقعية - حيث إن الفناء والرقص تقلصا فى أفلامه ماعدا فى فيلمي

الثبات إلى كل أشكال المنطق والاستغلال من الداخل والخارج. لكن المجتمع المصري آنذاك في حاجة أكيدة إلى قوة اجتماعية متجددة ومنظمة تقوده للاتفاق، وهو ما لا نجد له أثرا في أفلام صلاح أبو سيف رغم المقالات التي خطبها فيما بعد حول العمل والمصال في الأفلام المصرية (٩) وحول «السينما المصرية والشغيلة» (١٠) حيث يلو بأفلام إيزنشتاين محققا: «من هنا تبدأ الأممية الفعلية للسينما، ومشيرا إلى الفنان الملتزم... الذي يجب أن يصبر عن رأيه بصراحة مهما كانت الضغوطات التي تتعرض سبيله وأن يتبنى وجهة النظر التي تتلاءم مع طموحات الشغاليين الذين يمثلون قوة المستقبل».

لكن مع الأسف فإننا لم نجد صدى لهذه المقولات في آثاره الفنية لا حاضرا ولا لاحقا. بل بالعكس نراه يقدم للنازلات التي تضر أحيانا بالفيلم ملطا وقع في «الأسطى حسن» حيث يبى طلب الرقابة التي أجبرته على أن ينتهى الفيلم بهذا للشعار: la sob-rité est un trésor qui n'a pas de fin وهو شعار يسيء إلى الفيلم ويخالف الجمهور وحتى في هذا الفيلم الذى يتعرض فيه لواقع العامل فإنه قدمه في صورة سلبية وتكتم عن تضامن العمال بصفة مطلقة جدا، إضافة للمصالح التي تنتهى بها بعض أفلامه، وهي آراء تتماشى مع مصلحة الطبقة الوسطى التي يخدم إليها والتي وجدت في الناصرية الحاكمة تعبيراتها السياسية كما يشكل هذا الانتماء الاجتماعي للقاعدة البرصوية لتذنبه للفكرى خلاصة بعد المرحلة الواقعية إلى حد هذا اليوم.

فلا غرابة أيضا أن يكون متأثرا بالواقعية الجديدة الإيطالية ملطا صرح بذلك: «حاولت في فيلمي... رية وسكينة» -و- الوحن أن أسود الواقع الاجتماعي متأثرا إلى درجة كبيرة بالواقعية الجديدة الإيطالية (١١) .. وهذا ما يؤكد أيضا انطباعا شريفة وبعض النقاد السينمائيين الآخرين، ولا غرابة أيضا أن يكون متأثرا بالواقعية الشعرية الفرنسية والألمانية وقد عبرت عن ذلك السيدة - Fritz Lang عندما شاهدت فيلم - ريا وسكينة - في مهرجان برلين سنة ١٩٥٣

حيث لاحظت أنه من - عائلة سيملانية - قريبة من زوجها - Fritz Lang (١٢).

يمكن القول في النهاية إن الواقعية عند صلاح أبو سيف هي عبارة عن خليط من الواقعيات. ولأن طبعه هذه الواقعيات عصرها ورثتها فهي بدلت في التلاشي لأنها تتفقد إلى أسس فكرية وجمالية قائمة على قوة اجتماعية فاعلة في دورة الإنتاج.

ولكن هذه الاعترافات فلا يمكن أن نعتبر واقعية صلاح أبو سيف مدرسة سينمائية عربية قائمة بذاتها ولا هي امتداد عربي لمدرسة من المدارس الواقعية العالمية المعروفة بل إن واقعية صلاح أبو سيف هي خليط من كل ذلك تأكيدا لما صرح به هو نفسه ردا على مدى وجود - انتهاء أبو سيف - في السينما المصرية: - انتهاء جماعي؟ لا - لا توجد في السينما المصرية إلا اتجاهات فردية. لا نجد في مصر مخرجين يعملون في الاتجاه نفسه وللتأية نفسها - ترى مثلا في إيطاليا المخرجين الذين يتبعون للحزب الشيوعي الإيطالي يعملون معا ويكونون ترجمها فعليا مقابل ترجمتها فنية أخرى... (١٣).

الخلاصة

إن المحاولات للتلحاح التي قام بها صلاح أبو سيف وزملاؤه في هذه المرحلة وفي تلك التي سبقتها (كمال سليم...) تعد بلا منازع إضافة فكرية وفنية للتراث السينمائي المصري والعربي على وجه العموم وتجر عن ملموح جديد نحو الأفضل.

لكن الضغوطات التي مارستها مراكز التفرؤ لم تكن هذه الظاهرة السينمائية الجديدة من الذم والظهور والانتشار، بل صفت على محاسنها مطوبا وامانيا إلى حد أن تصرف رواد هذا الفن عن تعميق هذه التجربة الواقعية بتطورها على محك الواقع المعري إلى العردة إلى استعمال بعض الأساليب والأنماط السينمائية مثل الرمزية والجمعية وتقديم التنازلات دفاعا عن البقاء. وبدلت بذلك الظاهرة الواقعية تطورا نحو التضرؤ، على كل حال تبعد شيئا فشيئا عن أصولها الفكرية والجمالية التي ورثناها من الغرب في حين كنا ننظر منها البادرة

والحول شيئا فشيئا إلى مدرسة قائمة الذات. ولتحدد أن الأسباب التي حالت دون ذلك هي التالية، وهي أسباب تتجاوز إرادة المخرج:

- ١ - غياب صناعة سينمائية وهيكلية مستقلة لإنتاج واستغلال وتوزيعا.
- ٢ - ضعف قوى للتقدم وتذلى الوصى الاجتماعي.
- ٣ - فردى الأوضاع الثقافية والوقوف ضد الخلق والإبداع.
- ٤ - ضعف حركة النقد والتثقيف.

الهوامش:

- ١ - حديث صحفي لسعيد فريد - أفريقيا الأدبية واللقية ٢٧ فبراير ١٩٧٣.
- ٢ - مقال لصالح أبو سيف: السينما المصرية والغاليين: Algérie Actualités - عدد ٢٢ من ٣٠ مايو إلى ٥ يونيو ١٩٨٦.
- ٣ - مقال ل Aldo Tassone مجلة - سينا ٧٤ - عدد ١٩١/١٩٠ سبتمبر/ أكتوبر ١٩٧٤.
- ٤ - للتاريخ عبد العزيز في لقاء مع فريق صالح - السينما المصرية - عدد ٩ يونيو/ برابه
- ٥ - حديث صحفي لصالح أبو سيف مع سعيد فريد - أفريقيا الأدبية واللقية عدد ٢٧ فبراير ١٩٧٣.
- ٦ - حديث صحفي - سينا ٧٣ - عدد ١٨٢.
- ٧ - لقاء صحفي مع صلاح أبو سيف - الحياة السينمائية - عدد ١٣/١٢ - ربيع ١٩٨٢
- ٨ - مقال حول أفلام الملون - سيرجي إيزنشتاين - الحياة السينمائية - مارس ١٩٧٩.
- ٩ - Algérie Actualités - عدد ٢٢ من ١٠ إلى ١٦ يونيو ١٩٧٦.
- ١٠ - Algérie Actualités - عدد ٢٢ من ٣٠ مايو إلى ٦ يونيو ١٩٧٦.
- ١١ - أفريقيا الأدبية واللقية (المصدر نفسه)
- ١٢ - Regards sur le cinéma Egyptien p.16: Yves Thoraval
- ١٣ - لقاء صحفي ٢٣ ربيع ١٩٨٢ - Publication centre culturel universitaire Cinéma

ماهى السينما؟

صلاح أبو سيف البيداية التاريخ النهائية

محمد عبد العظيم فايد

فنان تشكيلى وفنان سينمائي

قا بصمات الريادة وصدى الإبداع والكفاح من أجل أجيال ومستقبل تترك علي جسد كل أثارها وتكررة التاريخ لتأسقط الظلماء حتي لو اندثرت للعالم في طوالت الصمت سنوات طويلة .. محفورة هي في وجدان كل منا .. جيلا بعد جيل ... علامات في طريق طويل من تاريخ حضارات مصر وقراء أبنائها من الظلماء والرواد والمفكرين ... ويحدث تاريخ مصر للتدوير في بدايات هذا القرن أن هناك من الرواد جمعاً تكان لهم الأجيال كلها .. صنعوا تاريخ مصر الحضارى خلال مسيرة طويلة من المدايرة والكفاح والهدوء وكان لهم السبق في ارتداد آفاق السجهر للبحث عن قس من الدور يضئ ظلمات المعزل ... واقتسموا الأبواب الموصدة عن عدد من قبل قوى الظلام في طريق أبناء هذا الوطن ... ويسكن القلوب وثأيا العقول أسماء كبيرة للقدرة والمكانة ... لسنا بصدها الآن ... ولكن نستطيع أن نضع بيننا بكل الثقة والأمانة والفخر اسم رائد من رواد التدوير السينمائي ... السفرج .. صلاح أبو سيف ... إذا كانت السينما هي ذاكرة الأمة السمعية والبصرية .. فمن خلال شريط سينمائي به كل الواقعية والهدى التي هي سمة وملح من ملامح ولتنا الزمان ... نعيش طريقاً طويلاً مع مسيرة صلاح أبو سيف الفنية .. انطبعت بداخلنا أفلامه بحروف من نور وظلال ...

مشهد (١) بين الميلاد والتكوين ... والحلم ...

.. الميلاد في حي شعبي من أحياء القاهرة (بولاق) .. حارة قسارات .. الحارة المصرية نفسها التي انطبعت بداخلنا وقدمها في كثير من أفلامه ... الزمن / ١٠ مايو ١٩١٥ - أم تملأ قوة الحياة وخلافت مع الأب تعيش وحيدة مع أبنائها في القاهرة .. تتسلل معركتها للخاصة .. وتصير على نظم ولدها .. حتى يتحقق لها انتصارها في النهاية .. ويتحقق نجاحاً بمقاييس هذا الزمن .. كان متدياً .. ويخرج الابن في مدرسة لتجارة .. بعد أن عاش طفلاً فقيراً .. ذاق

مرارة الحرمان وقسوته .. وعانى كثيراً من أجل أن يتعلم .. فكانت أول الدروس عن حياة الفقراء ومعاناتهم من أجل الحياة ... ومن خلال المعاشاة في هذا الوسط .. بدأ الوعي الفكري والسياسي في التشكيل وكان الحرمان الذي عاشه دافعه لكي يبني نفسه ... وبدأت رحلة العمل في شركة غزل الصلح .. هذا عن الواقع ... أما عن العلم والأمانى فتبدأ صغيرة حين رسمت للنشأة خطوطها في قلب وعقل فنانا .. هذا الجديد القادم في عالم الفن ... المسمى (سينما) ... قطع

هذا يقول أبو سيف

«كان طريقاً محفوفاً بالأشواك والمعبات من كل نوع .. لم تكن سبل الثقافة السينمائية ميسرة .. ولكن كنت مصمماً على العمل في السينما .. ولهذا علمت نفسي اللغتين الإنجليزية والعربية رجاءت لقراءة أهم الكتب ودراسها دراسة متخصصة .. وإن أنسى أبداً أنني كتبت كتاب (الفن السينمائي) ليهود وفلسطين .. بأكمله - في كراسة صغيرة لأنني لم أكن أملك المال الكافي لشراء هذا الكتاب المهم .. وفي يوم جاء إلى شركة الغزل .. الأستاذ نوازى مصطفى لإخراج فيلم تسجيلى قصير عن شركات بنك مصر .. ودار بيننا حوار طويل أثار إعجاب فنانى .. إن كنت أحب العمل في ستوديو مصر فقلت: هذا ما أحلم به .. وبالفعل عملت في قسم المونتاج بستوديو مصر .. الذى كان نوازى مصطفى آنذاك رئيساً له .. وعملت في هذا القسم عشر سنوات كاملة من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٤٥ .. قبل إخراجي أول أفلامى ...»

.. وبدأت رحلة طويلة من العمل والإبداع السينمائي في سنوات مشهودة من تاريخ مصر .. سنوات المخاض الثورى ... كانت الأربعينيات من هذا القرن في القاهرة أكثر العقود حيوية وبراء من الناحية الفكرية والفنية .. كان هناك عديد من الجمعيات والتجمعات الثقافية والفنية كانت بمثابة الأساس الذى قامت عليه الحركة الثقافية المصرية المعاصرة في كل المنامى الفكرية والثقافية والفنية .. تيارات عديدة وأمواج

صاحبة متعددة في العالم أجمع بعد أن تركت الحرب العالمية الأولى والثانية بظلالهما آثارهما على الجميع وبذلت تنمو وتزدهر إحصاءات للتحرد.. وللثورة... كان أبوسيف عضواً في جماعة الثقافة والفراغ ومعه من المخرجين كامل التتصماني وسعد اللديم... وكان لهذه الجمعيات دور فعال وتثويري في انفتاح الثقافة المصرية على ثقافات العالم خاصة الثقافة الأوروبية..

.. كان من الطبيعي أن تترك تلك البيئة المحيطية بصلاحيات أبوسيف آثارها وصممتها بخلافه... وأن تمثل الشخصيات المحيطية به اجتماعياً رمزاً حية مباشرة لإيقاع الطيفات الشعبية وللكتابات الاقتصادية وغيان النعمة والظفر الاجتماعي... ولذا هذه الرموز بالألم التي يقول عنها: لم ترتد غيرة السود حزناً على النسيب الغريب الذي لاقتهم بطنها في حياتها... انتهاء بشخصيات أفلامه المعروفة وعلى رأسها (على طه) .. في فيلم (القاهرة ٣٠) .. الذي كسا يشرق بلزازه (تمثيل في مجتمع لا تملك من أمرك فيه إلا أن تموت... أو تتحول إلى سارق أو... نذل...) في داخل هذا المجتمع كان كل هم صلاح أبوسيف للتفكير في وسيلة للخروج... وعن الكيفية التي يمكن بها التعبير عن هذه الجموع الفقيرة المحروقة الشائرة.. وكان الطريق هو... السليما..

مشهد (٢) .. بدايات .. عملية الإبداع ..

بعد مشوار ١٥ عولم في عالم الإنتاج المدرسة الأولى لكل المخرجين العظيم... بدأ حياته الإبداعية بإخراج الفيلم التمثيلي القصير (الوصلات في الإسكندرية) سنة ١٩٣٦.. وكان مجرد تدريب عملي.. وفي حد ذاته يعبر وثيقة تاريخية عن هذا الموضوع.. وكان الفيلم للثاني (سميعونية من القاهرة) سنة ١٩٣٦ - وكان رداً على سفيرة وإحصاءات أحد رسامي الكاريكاتير الأجانب من موضوعه القاهرة.. كان تصويره عن حب وعشق لكل شيء في مدينة القاهرة وأبنائها... ولأشفاق احترق نجاتيف هذا الفيلم في حريق سينما مصر ١٩٣٩..

وتولت الأعمال على عام ١٩٤٢ أخرج فيلمين روايتين قصيرتين.. الأول (السمير) (ولد) بطولة إسماعيل يونس.. وكان فيلماً تصويرياً.. ومعت الرقابة عرضه.. ولم يعرض حتى الآن.. والثاني ١٩٤٩ (زلزال البشر) لحساب وزارة الشؤون الاجتماعية ومخاطباتها واهتمامها بشؤون العمال.. وزين الفيلم ٣٠ ق.. ولم يمارد العمل في السليما التسجيلية والروائية القصيرة إلا بعد عدة سنوات حين أخرج ه أفلام عن السودان عام ١٩٥٥.. وفيما لحساب هيئة الاستعلامات عن الليتول.. وأخيراً في عام ١٩٧٠ أخرج ه أفلام منها ثلاثة عن كورال القاهرة وهو ثلاث أخويات هي (الله أكبر) .. (لحمي يا مصر) .. (ملا الكاسات) .. مثل أي درس السليما وحرفيتها، كانت البدايات العالية والتدريبية مع السليما التسجيلية اكتشافاً للأدوات وإلهاماً بالعرفية.. حتى أخرج أول أفلامه وأعماله الطويلة (دائماً في قلبه) سنة ١٩٤٥ وهو مقتبس من قصة فيلم (وترلو).. وهو الفيلم الوحيد الذي كتب له أبوسيف السيناريو.. وكان هذا الفيلم بداية المرحلة الأولى في مسيرته الفنية الطويلة.. وتولت الأعمال في تلك المرحلة (الستقم) سنة ١٩٤٧ (مغامرات حنتر وصيلة سنة ١٩٤٨) (السمير سنة ١٩٥٠ مشترك مع إيطاليا..) (الحب بهذلة سنة ١٩٥٠) (لك يوم يا ظالم سنة ١٩٥١) ... وقد عرض الحب بهذلة عام ١٩٥٢ بعد عرض (لك يوم يا ظالم) ... قطع

عن هذه المرحلة قال.. أبوسيف: (لك يوم يا ظالم) .. كان أول فيلم أعبر فيه عن نفسي.. وهو أيضاً أول فيلم من إنتاجي ولم أنتج غيره إلا فيلم (الأسطي محن) .. وذلك يوم يا ظالم، تصوير لرواية (تيريز راكان) .. لإميل زولا .. وكان هذا الفيلم هو الثالث الذي أتملن فيه مع تجميع محفوظ في كتابة السيناريو بعد (الستقم) و(مغامرات حنتر وصيلة) .. لقد كان أول فيلم اختار موضوعه ولا يفرض على من قبل المنتجين.. لقد كتبت في الأفلام الأولى أريد أن أصنع لنفسي اسماً يمكنني من التمييز بحرية بعد ذلك..).

.. ونظرة وقرارة لتلك الأفلام تعدد بعض السلامات والساعات فجدد أنها لم تعبر عن الاتجاه الروائي وإن بدأ التبرير والتكوين في بعضها خاصة.. (لك يوم يا ظالم) .. وإن كانت تلك الأفلام مسطحة في الدنار والمعالجة عن الأفلام السائدة في تلك الفترة.. وتعاون الكاتب الكبير تجميع محفوظ مع يهرم التوتومي والمسيد بدير في كتابة فيلمين منها.. وأخذ هذا نخل المرحلة حدث مهم ترك أثره في إلهاعات أبوسيف السليمانية بعد ذلك.. وكان نقطة تحول كبيرة في مسيرته وحياته.. حين سافر إلى إيطاليا في عام ١٩٤٩ لإخراج النسخة العربية من فيلم (الصقور) .. هناك وجد نفسه.. ومبغفاه وما يحلم به ويتقدمه على الشاشة.. وعين تعرف على الواقعية الجديدة في إيطاليا.. وجد لها صدقاً يدخلها وفي تكوينه ربات يبحث عن إمكانية مماثلة لتطرح في الأفلام المصرية.. تحمل هموم وأمنيات الناس والبد وتعيد صياغة الأشياء.. سليما تحقق له الرسالة التي آمن بها طويلاً ودافع عنها بمثابرة.. سليما تمثل رأى الإنسان حين قال..

(أصنف المخرجين إلى ثلاثة أنواع) الأول: فنان متحمس يعيش في أوهام.. الثاني: ولا يستطيع أن يقدم شيئاً من روح العصر..

الثالث: فنان انتهز يجرى وراء موجة وموجاته المالية مهما كانت هذه الموجات لا تمثل مجتمعه ولا تناسب معه..

الثالث: فنان حقيقي.. وهو قليل جداً.. لأنه يمرر عن المجتمع بل يناهض بكل كونه وجزئياته العنصرية والشماسية في آن واحد..).

لقد ظل أبوسيف أسيراً لشروط سوق السليما إلى أن عاد من إيطاليا وقدم فيلمه (لك يوم يا ظالم) .. مستفيداً قدر الإمكان من درس الواقعية الإيطالية.. وساعده على ذلك دور أدياء الواقعية الاشتراكية في السليما الأدبية المصرية (عبد الرحمن الشراوى/ يحيى حلفي/ تجميع محفوظ) .. وغيرهم.. كان لهؤلاء أكبر الأثر في تأسيس

صلاح أبو سيف البيدائية التاريخ الفنمالية

علاقة نامضة بين السينما والواقع.. ومع جيل الواقعية الاشتراكية برز وتألق صلاح أبو سيف.. حين وجد ميداناً كما سبق للقول.. ومجموعة أفلامه التي كتبها أو شارك في كتابتها توجب محفوظه.. وتؤكد ذلك في إبداعات المرحلة الثانية والمهمة في مسيرته الفنية..

مشهد (٣) .. التوجه .. والواقعية ..

... بعد (لله يوم يا ظالم سنة ١٩٥٢) أخرج.. (الأسفل حسن سنة ١٩٥٢)، (ريا وسكينة سنة ١٩٥٢) وعرض في ١٩٥٣، (الرحلى ١٩٥٤)، (شباب امرأة سنة ١٩٥٦) وعرض ١٩٥٧، (الفتوة ١٩٥٧) ... هذا بدأت الرسالة التي آمن بها حين أخرج أبو سيف في رسم الإطار الموضوعي لبؤس أبطاله.. ودلالات بيئته وصماتها عليهم.. ورز أخطائهم وحقائقهم على النحو الذي يمكن أن يخلق رسماً جديداً بمشكلة للفكر وإبداعها.. واستخدم الرموز والموروث الشعبي وكل ما يؤكد رؤيته الإبداعية.. وإن بدا في كل فيلم حزبياً على أبطاله متحاطفاً معهم وإثقا دائماً من نهزهم مرة أخرى.. لقد اتسعت دائرة الواقع وتباينت النظرة إلى الطبقة المتوسطة من الدفاع عن مكاسبها التي حصلت عليها بعد الثورة في سنة ١٩٥٧ إلى محاولة رد الاعتبار لها بالإحالة إلى لبرالية الفقر والجهل والمرض.. انتهاء بنقد هذه الطبقة وإدانتها في تناقضاتها وسلبياتها.. وضعفها الشديد.. تمددت الصعاليات في صدق تلك الأفلام واجتمعت جميعها في صدق التناول والفهم العميق للسينما كرسالة وأداة مبهمة الترديد لو أومن استعمالها.. وتلاحظ في تلك الأفلام أيضاً إشراك نجيب محفوظ والمسيد بدهر الصنع الآخر في واقعية صلاح أبو سيف في كدابة السيناريير والحوار مما أسهم في اكتسابها صفة للصدق والواقعية.. وأيضاً أن فيلمين من الأفلام السبعة عن جريمتين كبيرتين وواقعيين اعتزت لهما مصر في حينها (ريا وسكينة) سفاحين من الإسكندرية.. و(الرحلى) الذي يقدم معالجة شخصية مجرم الصعود الشهير (الفض) .. وقد

مخالفة لما قدم من قبل.. مرحلة تمددت فيها الأساليب والمعالجات.. وإن ظلت إلى حد كبير تنسب إلى عالمه الواقعي.. ويطلق عليها النقد مرحلة (إحسان عبدالقدوس).. مرحلة اختلف حركتها كديورين.. وتأثرت جدلاً واسعاً حينذاك.. وبداية تلك المرحلة كانت.. (الوصادة الخالية إخراج سنة ١٩٥٦) عرض سنة ١٩٥٧.. (الطريق المسحود سنة ١٩٥٨) .. (أنا حرة سنة ١٩٥٩) .. (البدات والصيف سنة ١٩٦٠) (لا تطفئ للشمس سنة ١٩٦١) .. اعتبر كديورين أن أبو سيف حاد عن هذه في تقديم سينما واقعية... وقراءة لتواريخ إنتاج تلك الأفلام، نجد أنها جاءت في فترة زمنية وتاريخية من أهم فترات تاريخ مصر الحديث.. حيث كانت معركة تأميم قناة السويس معركة إصداق العقوق للسوية.. ومعركة السويس والعدوان الثلاثي على مصر.. حرب سنة ١٩٥٦.. بعدها مضورة للتنمية والبناء والتحرر... من هنا، كان تنازل مكشكلات وقضايا المرأة ومجتمع الطبقة المتوسطة العليا في نظر البعض، حيدة عن الطريق وإبعاداً عن الرسالة ..

... عن هذه المرحلة يقول أبو سيف... (إن هذه المرحلة لانقل أهمية عن المرحلة السابقة... لأنها تتالج قضية امرأة وحريتها.. وهل للمرأة أن تخرج الفتاة وتدخن وترقص مع الأولاد.. هذه قضية واقعية جداً.. هذه المرحلة لاتنفصل عن منهجي الواقعي.. بل هي استمرار لأفئمه... البعض فهم الواقعية غلط.. وكان الواقعي أن تقدم ما يحدث داخل الحورى والأحياء الشعبية فقط رزاً قدمت مشكلة ما تحدث داخل طبقة أخرى تكون قد انفصلت عن الواقعية.. إلى في مرحلة إحسان عبدالقدوس انتقلت إلى واقعية طبقة أخرى.. والأفلام التي قدمت مع إحسان من أفضل الأفلام التي قمتمنا.. لأنها كنا على درجة كبيرة من التفاهم.. ولناقت جميع هذه الأفلام نجاحاً كبيراً.. ولها سمعتها وشهرتها...)

في تلك الظروف.. وفي تلك الفترة كانت الحركة النقدية تعبر الحارة والبيدة

تباينت قيمة هذه الأعمال من ناحية الصمالية الواقعية لها.. ويبقى فيلم (الفتوة) نسيجاً خاصاً بين أفلام تلك المرحلة وأصغها وأهمها على الإطلاق.. ويصبر درة أفلام أبو سيف في الخمسينيات... قطع

.. يقول أبو سيف عن فيلم (الفتوة) :

.. (أعتبر الفتوة أفضل أفلامي فعلاً.. لقد تناولت فيه مباشرة ولأول مرة للعامل الاقتصادي التي تجعل من المجتمع المصري مجتمعاً طبقياً.. من خلال الصراع بين أصحاب ورعس الأموال في سوق الخضار.. والعلاقة بينهم وبين السلطة السياسية.. وعبرت في النهاية عن ضرورة التغيير في ذلك المجتمع بالإشارة إلى أن القصة سوف تتكرر من جديد مادام هذا المجتمع قائماً) ..

المشهد (٤) .. مرحلة جديدة في واقعية مختلفة:

خلال المسيرة الإبداعية الطويلة تمتد للروا والرواقد... وأيضاً الصعاليات والتناول... والتوقف عند حالة إبداعية واحدة خروفاً من الوقوع في برائن التجربة الجديدة بكل ما تصهله من اختلافات في الزمان والمكان والأشخاص بعد سلسلة من اللجاعات للترابلية لإبداعات سينمائية لها سمات ومواصفات صلاح أبو سيف ذاته.. في تلك المرحلة أقدم أبو سيف على تقديم رؤيا

الشعبية من الرموز الأساسية للواقعية وكانت نظرتها لتلك الأفلام بحذر بالغ وتروصده.. والحقيقة أن هذه الأعمال تناولت موضوعات وأفكار اجتماعية واقعية وإن كانت تمس الطبقة المتوسطة العليا... وهذا لا يمنع أن بعض الأفلام التي أخرجها كانت أمول فيها إلى أسلوب (البلجيكية) أكثر منها لأستوب الواقعي...).

... بالرغم من الرؤيا المثالية لتلك الأعمال وقراءتها بعيدة وتؤكد لنا جدية التناول وصديق المعالجة، إلا أن بعض النقد خرج أكثر حدة وإتهم بعض منهم صلاح أبو يوسف واتجاهه السينمائي... بأن الواقعية قد أفلست وانتهت... قطع

هذا يقول أبو يوسف ..

... (الواقعية لم تفشل ولم تفلس... إذن مجرد إدانة الواقع وتصمييق وعى الوطن، مكسب هائل للواقعية... السينما ليست منشوراً سياسياً أرحياً... أجماعة شاريس نشاطاً سريعاً تحت الأرض... السينما فن لا يكتمل إلا بالهمامير... ولقد كنت مدركاً دائماً أن هناك سلطة... وأن هناك رقابة... ورقابة على الرقابة... إنما كان لابد أن أعمل.. والأمل في التغيير لن يموت...).

المشهد (٥) ... مرحلة تعدد الرؤيا... وهيرة التناول...

تتأرجح بنا إنداعات صلاح أبو يوسف السينمائية في تلك الفترة القصبة من مسيرته الفنية... تتعدد الأعمال بأساليب في التناول والطرح ظل بعض منها مرتبطاً بواقعيته الزائدة... وبعض آخر هبط فيه المستوى الفني... وكان متجهاً على المستوى الإبداعي... وخضع لمعطيات سوق السينما التجارية وإن شهدت تلك المرحلة.. بالرغم مما سبق كله.. أهم ما قدمه صلاح أبو يوسف سينمائياً... فإذا كان فيلم (الفتوة) سنة ١٩٥٧.. هو ذروة أفلام أبو يوسف في الخمسينيات فإن (بداية ونهاية سنة ١٩٦٠) يمثل أنجح أعماله الواقعية وأكثرها إبداعاً وصديقاً مع تكوينه ومبادئه.. (بداية ونهاية) و(القاهرة ٣٠) هما الفيلمان الوحيدان اللذان عن

روايتين للكاتب الكبير نجيب محفوظ.. بالرغم من أن التعاون بينهما بدأ منذ بدايات أبو يوسف... وبعد هذا الفيلم من أحسن الأفلام التي قمحت في تاريخ السينما المصرية... ثم يأتي فيلم (القضية ٧٠) سنة ١٩٦٦ الذي يعتبر من الأفلام الكلاسيكية وإن كان يحسب له قدر كبير في نقد ما كان قائماً في ذلك الوقت... ومن الأفلام المهمة في تلك المرحلة فيلم (القاهرة ٦٨)، وهو للفيلم الذي لم يأخذ حظه من التناول النقدي أو الجماهيري حتى الآن... فقد كان لصدى ووقع نكسة يوتيو سنة ١٩٦٧ دوراً هائلاً في نفوس الجميع... حيث تراجعت الآمال التي اتحدت على البرجوازية الصغيرة طوال سنوات من عصر الثورة وإنجازاتها... وبدأ محفلوها وفنانوها في إدانة للخبذة الحاكمة بقسوة بالغة باعتبارها المسدولة عما حدث... هنا قدم أبو يوسف رؤيته وإسهاماته الأولى في فيلم (القضية ٦٨) عن منحرية للكاتب لطفي الخولي... حيث ينادي إلى قنص وتطهير أزمة العرب الواحد... وهامم الروسوليين اللذين اقتحموا الاشتراكية بدون فهم فأفسدوها... كان أبو يوسف يتحدث بلسان وثاق بأن ما تهدمه النخبة الحاكمة تبنيه الهمامير التي كثير ما آمن بها... وأقدم هنا شهادته للتاريخ... وإن لم يستمر في إخراج أفلام ذلك صيغة سياسية بعد ذلك... وكان قد قدم فيلمه المهم (الزوجة الثانية سنة ١٩٦٧) عن قصة قصيرة للكاتب أحمد رشدي صالح... وهو فيلم له بريق خاص من حيث الشكل والتناول... حيث خرج في هذا الفيلم بعيداً عن مدينته القاهرة وعن الحارة والطبقة المتوسطة وبرجوازية المدينة إلى آفاق القرية المصرية وبرجوازية القرية وشرائها في التملك... وأطماعها حتى في أحلام القراء والمعلمين..

وفي عام ١٩٧٨ قدم أبو يوسف واحداً من أجمل وأهم أفلامه (المسقامات) من رواية للكاتب الكبير يوسف المصاوي... تتحدث عن تفكك الموت... أمثلة أخلاقية جدلية بين سقاء حزين لولادة زوجته... وهانوتى مفلن... قطع



صلاح أبو يوسف



فريد شوقي

صالح أبو سيف البيداية التاريخ النهائية

يقول الناقد السينمائي الراحل..
سامي السلاطوني عن هذا الفيلم...

(إن العناصر الفنية وحدها لهذا الفيلم..
هي - في تقديرى الشخصى - التى تجعله
ليس فقط أفضل أفلام أبو سيف على
الإطلاق .. بل أفضل فيلم مصرى فى
السنوات الأخيرة ..)

وهو بالفعل آخر الأفلام (الأهم) فى
مشوار مغربنا الراحل - وكان فيلمه (حمام
الملك) أكثر الأصنام التى نالت مجوماً
قاسياً وعذبةً لما يحمله من غموض ومشاهد
سافرة .. واعتبره النقاد فيلماً غير جيد فى
مسيرة أبو سيف الإبداعية ... وفى الفترة
نفسها (أواخر السبعينيات) قدم صلاح
أبو سيف مجموعة من الأفلام الضعيفة مثل (٣
نساء)، (شيء من العذاب) سنة ١٩٦٩، حمام
الملك ١٩٧٣ / للكتاب ١٩٧٥ / سنة أولى
حب ١٩٧٦ / سقطت فى بحر العمل ١٩٧٧ /

المجرم ١٩٧٨ ... وأخرج فى العراق فيلم
(القادسية ١٩٨٢) .. ومن ملاحظ هذه
المرحلة من مسيرة أبو سيف السينمائية،
تقدمه مجموعة من الأصنام الأدبية العربية
وإن تجسد ذلك فى جميع مراحل .. فلم يكن
نجيب محفوظ وحده الذى قدمه أبو سيف
للسينما المصرية .. ولكن هناك «سيد بدين
الذى شاركه فى أول أعماله (دايمى فى قلبى)
.. ثم رافقه مع نجيب محفوظ فى كتابة
حوار معظم أفلامه ... أيضاً أمين يوسف
غراب الذى كتب (شباب امرأة) .. لطفى
الخوالى فى (القضية ٦٨) كاتب حوار ..
وكان هذا الفيلم أول سيناريو لكاتبة (وفية
خوري) .. و«محفوظ عبدالرحمن كتب
القادسية» وعلى عيسى فى (القضية
٦٨) .. ولؤين الرملى (البداية ١٩٨٦) ..

وشملت قائمة أعماله ١٧ عملاً أدبياً..
منها ٨ أعمال لإحسان عبدالقدوس
وفيلمان لنجيب محفوظ (بداية ونهاية)
(والقاهرة ٣٠)، (لا وقت للنبي) عن رواية
لنوسيد إدريس (الزوجة الثانية) عن قصة
قصيرة لأحمد رشدى صالح .. (حمام
الملك) عن رواية إسماعيل ولي
الدوين.. (سنة أولى حب) لمصطفى

قدمها فى هذا الفيلم بصياغة مباشرة مما
أصنف الفيلم درامياً إلى حد كبير .. وإن
يحبب للفيلم تقديمه للفنان (عمر الشريف)
(فى دور جدد عليه تألق فيه الى حد
التميز .. وأخير) فيلم «السيد كلفه» الذى
أخرجته لحساب قطاع الإنشاج
بالتلفزيون ...!!

.. توقفت بعد ذلك رحلة أبو سيف
الإبداعية فى عام ١٩٩٣ ولكنها لم وإن
لتنتهى ..

ففى زاد لكل محب وعاشق ومبدع فى
مجال السينما .. فلم تكن تلك الرحلة إلا
مرحلة لمصاد طويل من التعليم والخبرة
والتعاون والتماثل والقوة مع ومن الآخرين
فى واقع الثقافة والعمل السينمائي المصري
المعاصر ..

المشهد (٧) .. اثنان على
الطريق ... صدى المعرفة ..

... فى البدايات لابد من وجود القدوة
والعلم والمثل ... للطمع والافتداء والمعرفة
خاصة فى غياب مؤسسات التعليم السينمائي
فى ذلك الوقت ... وكان ستريديو مصر
المدرسة التى أخرجت لنا الرواد الأوائل ..
وكان المعلم الذى نمت بدايته وتفاعلت
أحلام وأمانيات كثيرين فى الخروج إلى العالم
بسينما مصرية تحمل بداخلها ملامح هذا
الوطن وأمانياته وسماته للشخصية .. وإذا كان
أبو سيف قد أمضى فى غرفة الإنتاج ١٠
سنوات فى بدايته المعنية كانت بالنسبة له
سنوات التعارف على هذا العالم السخري
القوام إلخا .. السينما .. ومعنى .. طريق
للطمح للإحاطة بكل أدوات العملية الإبداعية
السينمائية إلا أن لقاءه مع رائد السينما
المصرية الراقية «كمال سليم» .. كان
بالنسبة له ... صدى لتكوينه وأحلامه
ومحرفته .. كان الأستاذ والصديق .. فى
السينما والحياة ... بدايات التعاون مما كانت
أنه إخراج كمال سليم لفيلمه الرائد...
(الزوجة) .. وهو أول الأفلام الممولة التى عمل
فيها صلاح أبو سيف مساعداً للإخراج
وكانت واقعة كمال سليم فى بدايات حلم
أبو سيف الخاص بالسينما التى يؤمن بها

أمين .. (السقا مات) لنوسيد السباعى ..
(الوطن مصرى) لنوسيد القعيد ... أما
(شباب امرأة) فقد كان الفيلم الأسبق للوجود
من الرؤية التى أخذت عنه وليس الممكن كما
يشاع بحكم العادة ..

المشهد (٦) نهاية رحلة
إبداعية ..

.. قلّ إنتاج صلاح أبو سيف فى تلك
المرحلة من عمره الفنى ولم يقدم خلال ١٥
عاماً سوى ثلاثة أفلام هى (البداية سنة
١٩٨٦) .. (الوطن مصرى ١٩٩١) ..
(السيد كاف سنة ١٩٩٣) وعرض فيلم
«البداية» ١٩٨٦ وكان أبو سيف قد تجاوز
السجين من العمر .. وكانت صيحة «هذه يا
عم منجى وابنيها من جديد» التى أطلقتها
بطل فيلم (القضية ٦٨) .. قد وضعت حداً
لتلك الثقة المفرطة فى إمكانات الواقع
والواقعية فى زمن التحولات الاجتماعية
والاقتصادية التى واكبت للامانيات .. لم
يكن البداية فيلماً واقعياً بالنظر إلى واقعية
صلاح أبو سيف.. لكنه التطور الأخير .. أو
فصل الخطاب فى رؤيته .. فهو فيلم للتحية
وعنها وكان الواقعية تتطور إما إلى إفلاس
حين تفقد قدرتها على الاشتباك مع الومى
والزاهن .. وإما إلى مزيد من تجريد الواقع أو
تشويهه .. إنها آفة مخيفى البرجوازية
الصغيرة قلما فى تناولها الإبداعى .. وقدم
أبو سيف فى ١٩٩١ فيلم «الوطن مصرى»
فى عودة غير محبذة للواقعية مرة أخرى فقد

والتي هي أقرب إلى عالمه وتكوينه
وتألفته ... / قطع

يقول أبوسيف عن تلك العلاقة:

.. لقد علمني كمال معلوم أشياء كثيرة
على مستوى السينما والعلماء.. من أهمها
النظرية الساركسية في العلاقة بين الفن
والجمهور.. والعلاقات الوثيقة بين للفنون
المختلفة.. مما دفعني للاهتمام بالفنون
التشكيلية والموسيقى والمسرح والأدب..
ودراسة ما يمكن أن يستفيد المخرج
السينمائي من هذه الفنون.. لقد وصلت
العلاقة بهذا إلى حد أننا أحياناً نفكر في
شيء نفسه في وقت واحد...

.. هذا التأثير المتبادل بين فنان امثلك
أدواته وخاض تجربته الإبداعية وبين فنان
موهوب قادم يحمل الكثير متسلحاً بعزيمة
الشباب وطموحاته.. صنع لنا فناناً مبدعاً
صادقاً مع فنه ومع الآخرين... تعلم الدرس
جيداً.. ولقد لنا واقعته المختلفة عن واقعة
كمال سليم التي انطلعت بعد العزيمة... ولم
تصمد أمام تيار جارم من سيدنا الصلوات
والطبقات الراقية... وإذا كان كمال معلوم
هو الأب الروحي لجمعية الواقعية في السينما
المصرية بويله العزيمة، سنة ١٩٢٩.. فإن
صلاح أبوسيف هو الأب الشرعي لهذا
الانجاء...

... وبالمثل كان لقاء أبوسيف والكاتب
الكبير نجيب محفوظ.. ذا مردود بناء على
مستوى الأدب وعلى عالم السينما
المصرية.. لقد ظل نجيب محفوظ يكتب
حوالي عشرين عاماً.. ويشر القصص
والروايات.. دون أن تلتفت إليه السينما
بالرغم من علاقته الوثيقة بالوسط
السينمائي... حين تعرف إلى صلاح
أبوسيف في الأربعينيات وكنايته لأول
سيناري في فيلمه مغامرات عترة
وعلة.../ قطع

يقول نجيب محفوظ:

.. (أرمنى أبوسيف بأن كتابة
السيناريو لا تختلف عما أكتبه.. عندما سأته
عن مساهمة هذا السيناريو الذي لم أكن

أعرفه... والحققة أنني تعلمت كتابة
السيناريو.. على يد صلاح أبوسيف.. كان
يشرح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته
ما هو المطلوب مني بالتبسيط.. وبعد أن
أنقذه.. أعرضه عليه للناقشة...)

.. لقد كان موقف المخرجين السينائيين
هو نفسه موقف النقاد من أدب نجيب
محفوظ.. قلم يكتشفوا قيمة أعماله إلا في
نهاية الخمسينيات فقد كانت روايات نجيب
محفوظ تحتاج إلى مخرج مغامر لديه قدرات
عالية تمكنه من فهم هذا النوع من الأدب
والولوج إلى هذه العوالم الجديدة التي مروج
بها صفحات رواياته.. لم يكن هناك من
يستطيع اقتحام عالم نجيب محفوظ الروائي
الا صديقه... صلاح أبوسيف الذي بالمر
إلى إخراج رائعته «بدلية ونهاية سنة ١٩٦٠
والتي أدت بحفظه إلى اللحظي تماماً عن
كتابة المعالجات السينمائية والتفرغ الدام
للإبداع الفني ولم يفكر في كسبانية
سيناريات أعماله عدا (بدلية ونهاية)
(والقاهرة ٣٠) من إخراج أبوسيف... الذي
تمكن من تحقيق نجاح عظيم لفيلم (بدلية
ونهاية) وفتح الباب بذلك أمام السينائيين
لكي ينهلوا من نهر (نجيب محفوظ)
الفياض.. وإذا كان لصلاح أبوسيف
الفضل في اكتشاف (نجيب محفوظ)
سينمائياً.. فكل الطرف الآخر.. قد منحه
نجيب محفوظ.. خصوية للشخصيات
وعلاقتها الجدلية بجغرافية المكان.. ليس هذا
فقط - فنجاور الاثنيين - الأدب الذي يمدد
صياغة اللواقع بلغة رؤيوية مغايرة لما هو
مألوف والمخرج الذي يحاول إكمال الصورة
المفترضة.. تكونت واكتفت شخصية واحدة
قوية في إبداعها..

يفسر لنا (الناقد سمير فريد) هذه
العلاقة قائلا:

.. (إن لقاء صلاح أبوسيف ونجيب
محفوظ لم يكن مصادفة.. إنما نموذج ل لقاء
الذي يمكن أن نطلق عليه- دون مبالغة-
لقاء التنازلي.. فكلاهما من جيل واحد
وكلاهما من أحياء القاهرة الشعبية النورية..
وكلاهما اجتمعوا وقابروا.. وأهم من ذلك كله

أنهما من أبناء الطبقة المتوسطة التي صنعت
ثورة ١٩١٩... وأنهما خور من عبر عن
تاريخ وواقع مصر وأحلام تلك الطبقة
ومرآتها من القضايا السياسية والاجتماعية
كافة...).

.. لقد عمل الاثنان معا أكثر من عشرة
أفلام... منها مجموعة أفلام صلاح
أبوسيف الواقعية الأولى وبعض الأفلام
الصدرة عن قصص إحصان عبدالقدوس..
وقيل (بين السماء والأرض) ولقيا عدا
الأفلام التي تحمل اسم نجيب محفوظ.. قدم
لصلاح أبوسيف المشورة وقام بكثير من
التعديلات في سيناريوات معظم أفلامه
الأخرى...

لقد قدم صلاح أبوسيف أعظم الهدايا
للمصري.. ألا وهي نجيب محفوظ
سينمائياً والتي تمت بلا شك من أهم مكاسب
السينما المصرية في الخمسين عاماً
الماضية...

الشهيد الشامن: رواد في طريق الإبداع.. فلاح باه،

.. الحياة أصعب لنا دروساً عظيمة النفع
في أعمال من سبقونا.. وأخذت بايدينا إلى
أول الطريق الصعب والطويل.. من منا لم
يتأثر في بداياته العملية والفنية ببعض من
الرواد الأرائك للفنون أشروا التاريخ الإنساني
بإبداعاتهم وعطائهم.. كانوا لنا المنار
والدليل في طريق السعي الدائم نحو تحقيق
الذات.. والهدف.. وكان لابد لصلاح
أبوسيف من الدعم واكتساب الخبرة من كل
ما يحيط به.. وأن يصحى إلى تثقيف نفسه
بنفسه عن طريق الإطلاع على كل ما يقع
تحت يده.. وكان الطريق طويلاً.. ويحتاج
إلى سعي ودأب.. / قطع

.. هنا يقول أبوسيف:

.. (لقد درست الواقعية أولاً في الأدب
العالمي.. وأسأذنت في ذلك هم وإميل
زولا، «بدلناك»، «تشيكوف».. هؤلاء هم
الذين رسخوا الواقعية والطبيعية في الأدب
وهو ما جعلني بعد ذلك أستغل الأدب في

السيماء.. كسينما واقعية تعبر عن المجتمع المصري بكل ما فيه بمسوق وأمانة وعرض المشاكل التي تهم أكبر عدد من الناس... فإن كان للمشكلة حل قدمناه بشكل فني... وإذا لم يكن هناك حل ولظروف معسلة... فتدرك المشكلة بعد إبرازها وتكليفها للجمهور لكي تحلها بنفسها..

.. أما عن المخرجين... فلقد تأثرت بالمخرج الألماني (فريتز لانج) الذي جاء ليعمل في ستوديو مصر عند إنشائه... كان المخرج المبدع وحده من أبناء المدرسة الألمانية في السينما ذات الطابع الخاص... ومضمون ذلك أن العمل السينمائي لا يتوقف عند إبراز صورة تنقل الواقع بحرفيته إلى الشاشة... بل هو عمل يراه الفنان له رؤيته... عندما التحقت باستوديو مصر تعلمت عن قرب من هذا المخرج العظيم ودارت بيننا مناقشات شملت رأفاً أساسياً وثيراً من روائد معرّفي السينمائية...)

.. كانت نتيجة هذه المرحلة من المدايرة والجهد أن انكسبت في صورة أعمال خالدة سوف تظل باقية... ومسوق المخرج العالمي (جورج سادول) حين قال - عندما - شاهد فيلم (الروح):

(إنه مستوى مذهل... لأول مرة أرى سينما في مصر - سينما بكل ما تحتويه الكلمة من معنى ومضمون... إنه مستوى رائع من التصوير والإخراج...) .. يومها قال أبوسيف

(.. في ذلك الحين عرفت أن (الروح) .. تروني بشهادة تقدير عالية وإنسانية...)

الشهد التاسع .. تعددت الإسهامات والتكاثرات والدراسات:

.. لم يقتصر نشاط وإسهامات صلاح أبوسيف على العمل السينمائي فقط... بل كان له دور كبير في جوانب عديدة في هذا المجال... لقد جاء الوقت ليعمل بكل الحب والادّعاء خبراته وثقافته وعلمه لكل العاملين في مجال السينما... وقد أناد برويته

صلاح أبوسيف السينمائية التاريخية النقدية

السينمات... وكثيرا وقتل الدائد سعد الدين توفيق متارلا الأنغام التي أخرجهما حتى ١٩٦٨ (٢٩ فيلماً) وأطلق على الكتاب اسم (فنان الشعب) والدراسات التي تلت ذلك عن مخرجين مصريين ظهرت في بدايات التصديقات. ١١

.. وهناك كتاب يتضمن دراسة للنقاد التونسي (خمس الخياط) عن صلاح أبوسيف إصدار صندوق التنمية الثقافية بمناسبة تكريمه منذ عامين..

وقدم صلاح أبوسيف للمكتبة السينمائية العربية.. كتابي: (السينما فن) وكتاب مهم لكل محبي السينما تحت عنوان (كيف تكتب السيناريو)... وأصدر أيضاً عن نفسه كتاباً في ٦٢٠ صفحة يتضمن آراء النقاد في أفلامه (٤٠ فيلماً حتى ١٩٩٢).. وبالكتاب ١٣٥ مقالة نقدية كتبها أكثر من ٦٠ ناقد... كأنه كان يؤرخ بهذا الكتاب لنفسه ١١... وقد أمداه لروح الناقد الزايل (سامي الساموني)... وكان تحت عنوان.. (صلاح أبوسيف والنقاد)... وكتب في نهايته... كلمة أخيرة.../ قطع

.. كان بردى أن أعلق على ما كتبه النقاد عن أفلامه الأربعة... ولكني قمت أن أترك هذه المهمة للقارئ العزيز... فهو خير حكم...)

المشهد (١٠) .. مهرجانات وجوائز..

.. كان من الطبيعي أمام هذا المعطاء المتجدد دوماً أن يكون هناك السرود المعجز لمواصلة مسيرة الإبداع والطاء... حصدت أفلام صلاح أبوسيف عدداً كبيراً من الجوائز والتقدير ليس على المستوى المحلي أو العربي فقط... ولكن على مستوى المهرجانات الدولية أيضاً... حصل أبوسيف على أكبر عدد من الجوائز أو التقدير بذاته مخرج سينمائي مصري يصل إلى ١٦ جائزة... من أبرزها جائزة وزارة الثقافة التي نالها ست مرات عن ٦ أفلام هي على التوالي: شباب امرأة/ هذا هو الحب/ بداية

وثقافته الفنية والحياتية... بإسهاماته المهمة والمميزة في سبيل التمهيد بالعملية الإبداعية السينمائية... وأسهم في إعداد أجيال جديدة تؤمن برسالة السينما في الحياة... فكان أن شارك في تأسيس معهد السينما سنة ١٩٥٩... وعمل بالتدريس فيه سنوات طويلة منذ إنشائه... وشارك في تأسيس (معهد السيناريو) سنة ١٩٦٢... ولكن هذه التجربة الفريدة لم تستمر طويلاً وقبل ذلك شارك في تأسيس نقابة السينما التي بدأت عمالية... وعمل سكرتيراً ثم وكيلاً لها مدة ١٠ سنوات... وكان أول رئيس للشركة العامة للإنتاج السينمائي سنة ١٩٦٣..

قليل من المبدعين من كانت لهم هذه القدرة على الصفاء بكل الحياة والتواضع الإنساني للرفيق... ليس سعياً إلى مهابذ أو إلى كتب مادي سريعاً ما يزول... إنها النظرة الإنسانية التي وهبها الله لهم إنها الزيادة في كل شيء... ليس على مستوى الإبداع فقط... ولكن على المستوى الإنساني أيضاً... ونحن أمام هذه الظاهرة الإبداعية الفذة والمتصلة للصفاء مدة نصف قرن تقريباً (١٩٤٥ حتى آخر أعماله في ١٩٩٣)... بلغت النظرة أن سينما صلاح أبوسيف كانت دائماً محل تقدير... وجعل نقد دائم... كلوراً ما كتب عنها دراسات وكتابات سينمائية... سواء بالإيجاب أو بالسلب... وبدأ هذا الاهتمام مبكراً... فهو المخرج الوحيد تقريباً الذي ظهرت دراسات لأفلامه في أواخر

ونهاية/ الزوجة الثانية/ حمام السلاطيل/
السقامات..
هذا فضلا عن الجوائز التي نالها عن
أفلامه من:

جمعية النقاد/ جمعية الفيلم/ المركز
الكاثوليكي المصري/ جائزة جامعة الدول
العربية لفيلم (القاهرة ٣٠) .. وعلى المستوى
الدولي كانت جائزة أحمد فؤاد كوميدي
من مهرجان كارلو فيفاري ١٩٨٧ عن فيلم
(البداية) ... هذا صدا الشراكة في
المهرجانات العالمية بأفلامه - وأسابع
الأفلام التي تقام داخل وخارج مصر
لأفلامه.

نال من الدولة .. جائزة وسام للفنون
والآداب ١٩٦٣ والجائزة التقديرية في الفنون

١٩٨٨ وحفر اسمه في موسوعات السينما
العالمية كواحد من أهم المخرجين في مجال
السينما في العالم..
«المشهد الأخير»:

«... عندما تبين لحظات الرجل... تلو
الدهشة وجوهنا... ونملأ الحسرة
للقلوب... كيف... ومع من...!!
هؤلاء الذين يمترون كلما أحببناهم وتملك
عشقهم منزلة في القلوب..
ونبقى على أبتسامتهم الرقيقة...
نحن بالقون بذكهم دائما.. بما تركنا
لديكم من أمانات.. حافظوا عليها..
شاهدوها.. بحب..
فسيوف تزهو للسعادة في قلوبنا حيث
تكون...»

كلمة النهاية....

(لن تاريخنا السينمائي لا يُؤرخ له إلا
بوضع أبوسيف في قائمة المصدرة
والريادة...).

«النهاية» ■

مصادر:

- ١ - كتابات ودراسات نقدية..
لنقاد مصريين في دوريات ومجلات.
- ٢ - الهوية القومية في السينما العربية..
هاشم النحاس.
- ٣ - في صحة السينما المصرية..
ترجمة عادل حمودة.
- ٤ - نجيب محفوظ على الشاشة..
هاشم النحاس...
- ٥ - حوارات مع صلاح أبو سيف
أجرها.. سمير فريد.

ف



نجيب محفوظ

حيث إعادة ترتيب المقال على حسب المعنى)، وبالمناسبة (بكل دلالات الاشتبايح والتكليف والنسق والرمز وما إليها)، فإن المنهج يحتاج منا إلى وقفة، ذلك أن المنهج لدى كليهما (السيميائي والمورخ) تتداخل فيه هو الآخر تقاطعات الظلال والأبعاد، وإن كان ذلك في متحصل من الموضوعية (إن كانت كذلك) - إلى الذاتية (بتعدلات تشكلاها).

إن إشكالية المنهج، إشكالية فريدة في الإنسانيات، عندما أراد البعض أن تشبه بالعلوم الطبيعية وتستخدم مناهجها، مغفلة أبعاداً عدة ليس بأقلها أن أية علاقة بين إنسان وموضوع سوف تؤدي إلى بعد تقديرى من الإنسان للموضوع، أى أن الإنسان سيقوم - والحال هذه - حكماً يزرع إلى الموضوعية؛ ولما كان أى حكم موضوعى إنما يعنى تحول الذات إلى تقييدها (حيث يجب أن تكون الذاتية هي ما يخص تقييد الموضوع)، بهذا الموضوعية - العفة - يجب ألا يدخل فيها تقييدها بشخصية، ليكون الفعل مستقلاً عن ذات الفاعل - وهو أمر نراه - وجمهرة من علماء الإنسانيات - مستحيلوا في الإنسان، حيث يستحيل ابتداء تحول الذات إلى تقييدها، بقدر ما يستحيل فصل الفعل عن ذات الفاعل، وبخاصة أن كل ملاحظة تسميها موضوعية، إنما تبني عبر الذاتية، ذلك أن بلوغ الموضوع إنما يتحقق - في مقام أساسي - من خلال علاقتنا به، وتأسيسنا في اختياره، وهنا نزرع إشكالية الذاتية التي أشرنا إلى تعدد تشكلاها في متحصل من ذاتية رجل الجمهور (ذاتية الديماجيوس) - إلى ذاتية الإمساك بالأحماق (ذاتية الأبولوجوس)، حيث الأولى (ذاتية الديماجيوس) ذاتية الأصفاد والذللعات والتركبات النفسية كتجوية حتمية كبرياتها Its repressions، أو تآلاتها إن كانت تعرف - وهو الأسوأ - مما يعرف تقييدها ويجعلها تتركز دوماً للمألوف والسائد والرامة والاستسلام، بينما الذاتية (ذاتية الأبولوجوس) ذاتية لا تكف عن المجاهدة للذوب استبحاراً بقاعها

التداخل بين السيميائي والمورخ

اللاشعورى وديناميات مكوناتها وعولقتها، غير مغفلة حس اللحظة، والوهوض لمكافئة المكورت مدركة شائعة أن تكون في جلد دائم للمعرفة من أجل إقامة التهديد من ردم القديم في إيجابية خلقة تدفع لصاحبها - عالماً (مورخاً) أو فناناً (سيميائياً) - أن يشهد من الوقائع بعد إعادة نمونها الهيكلي، إنها والحال هذه موضوعية تعطن إلى حتمية ذاتيتها، وتتجازها في المعالجة الإبداعية فنية كانت أو علمية، وما هو ذا موريلو، J. Moréno - على سبيل المثال - يرى أن الموضوعية الحق لا يمكن أن تكون بغور مرور بالذاتية، وهو ما يذكرنا في الظنفة الجردية بالذاتية كلعنة رعى بين موضوعيين، وفي الماركسية والرعى كلعنة بين واقعين (من وسائل الإنتاج)، وبالفارقة الشهيرة في نظرية الجشطت بين الظاهرة الدينامية وشروطها الطوبوغرافية^(٩)، وهو الأمر الذي يرى معه باشلار Bachelard ضرورة الالتزام بمحس الكبت Intuition of Repression والتحليل للفنسي للمعرفة^(٣)، حيث المكورتات العقلية التي يسميها باشلار بالمواقف الإستيمولوجية، وهى لا ترد على العمل من خارجه بل هي مبيقة عنه^(٤)، وهذا تبرز أهمية للعلمية الإستيمولوجية التي تزعم بأن تعرف أنه من للذاتية النفسية لاترجم هناك حقيقة بدون خطأ يجب أن يتم تسويحه.

ولأننا أضفنا إلى ذلك، أن الحقيقة «البيضاء» في اليونانية إنما تعنى «اللامحتجب» فكان ما هيئها إنما تكون في صميم التجلى والظهور من طوايا الاحتجاب وأسائر الغفاء، وهو ما دفع هيدجر للقول بأن الأتية

المستخرجة EK - sistent، إنما هي متخللة.. وحتى الوجود المتداخل يسوده السر ولكنه عندئذ هو ماهية الحقيقة التي نسبت وصارت أساسية^(٥).

ولماذا بحاجة للقول بأن الفنان الحق، والمدرّب تلقائياً على الفوضى في التشكيل، من حيث قدرته على الانتقال من الداخل إلى الخارج حيث الخارج (الموضوع Objectivation) باعتباره تصويراً للذاتى إلى الموضوعى من خلال الثقافة والعصارة والإنتاج والتشقة بامة، مما يجعله - تبعاً لهيجل - وجهاً لوجه في غيرية يكاد يمتلئ تخطيطها، وإن كان عليه أن يبدل الجهد لتخطيطها، ذلك أن الرعى - كما سبق القول - لا ينشأ من فراغ، بل في علاقة بالآخر تمتد من العهد إلى العهد، ما يشي بأن الرعى بالذات لا سبيل له إلا عبر آخر يتواصل معه^(٦)، وأن الفنان بهذا المعنى لهر أقدر من العالم إن لم يكن مسوياً على تجاوز ذاتية وإشباعها رعى في الآن نفسه عبر عملية تفكيك الوقائع وإعادة بنائها، إلى حد يقول معه فرويد Freud، نكن الفنان الحق يستطيع أكثر من ذلك... فهو يعرف كيف يصنع على الأفكار ممسكة قوية من الإمتاع تصليها من غوايب الكبت أو سوء عليها، ولو بصورة مؤقته على الأقل، ومضى أفلح في ذلك كله، أتاح للأخريين فرصة هي بسلم وعزاء ومقتضى^(٦).

وكان التاريخ أو الوقائع التاريخية بكافة تشكلاها (حقيقة بومها، أو شخصية ما، أو واقعة بذاتها وعلم جدار) التي يتناولها السيميائي (الفنان) أو المورخ (العالم) ستكون نتاجها النهائية في يد أى منهما وجهين لعملة واحدة هي التاريخ الذي تتداخل فيه الظلال والأبعاد، بخاصة فيما يمتلئ بإعادة بناء الوقائع والمنهج، ويجب ألا ننسى هنا من تلك التفرة المصطنعة بينهما، حيث المؤلف المدغم من أن المورخ بما هو ملازم بالوقائع فهو متخف من ذاتيته، بينما الفنان بما هو مخفى في التشكيل فهو مغمور بذاتيته، إنها مقولات تقف عند السطحي

الكلان في علاقته بالموضوع وتصويراته له، لم يعد هو الكلان بعد ذاته فقد أصبحاً نظاماً لا نظامين، تكوناً بسرعة داخل تجربة شاملة (في الفعل) يجب تصحيح نفسها كاملاً وبشكل وضوح^(٨).

لقد كان التاريخ والفعل هو إحدى التحولات التي اقترح هيجل أهمية فهمها فيها عقلياً ومن ثم يجب تفسير التاريخ كتقدم جلي لا يتضمن التوفيق والتميط فحسب، بل يتضمن التقويم أيضاً، وهو أمر متضمن في التاريخ ذاته عند إعادة بدائه، بقدر ما يتضمن أهمية وجود آخر يقرم، والمتمثل أن محمد بن عبد الرحمن السفاحي، ذلك المؤرخ الحرى للتقدم، يرى أن التاريخ «مفط وضبط وتوجيه، وما أشبه هذا مما مرجعه للفن»^(٩).

وهل المؤرخ مقوموه والسياسي ونقادهم غير ذلك كله؟

بلى أن نشير إلى أن للمثالي والتجاني - في طندا - يجازر تلك الأبعاد كلها (من الرغبة - القصصية توسطاً بالأدوات وموسلاً إلى المنهج فيها يتصل بالثانية - الموضوعية) لتدخل الأبعاد لا التحليل فحسب حتى في تلك الخصائص الثانوية التي يجب أن تتراعى لكل من المؤرخ والسياسي، من قبيل الثقافة الموسوعية والإلمام الواسع بالإنسانيات بخلاصة علم النفس والاجتماع والاقتصاد والسياسة وما إليها مما لاغنى لأيهما عنه، وما أكثر ما يقال في هذه السبيل، لكن هناك بعداً لا يمكن إغفاله - وإن وضع أثره في ذلك كله - ألا وهو الشبان الدافع عن اختلاف الشخصية ودينامياتها التي قد تدفع في ذاتها لعدد من المسائل التي أجملها ابن خلدون في مقدمته، عن الدوران عن المقاصد والميل والهوى والتشبع لحمة (التعصب)، وعدم التعميم والتبسيط والتصنع على غير الحق في نفسه وتوهم الصدق وحسب الغناء (الرجسية)، والتمالأة (الثانية)، ويمكن أن نصنف إليها كافة الدفاعات الناتجة عن المكونت بعامه، وعدم التصرف على مسارب التكوين النفسي الذي يفترض معه التشبث الاجتماعية Socialization بكلاهما، وما أكثر



بدر لاما في مشهد من فيلم «قبة في الصحراء» ١٩٦٨



نجلاء فخمى



يرسب شاهين

والظاهر، بينما تعمق الرؤية - في طندا - ويح لنا أن نرى - ويحق - كيف أن الصراخ بين الواقع والمتخيل ليس جذرياً، بل إن الإدراك في صميمه متحيز (قد يصل الأمر في حاله القصصية إلى أن تفقد علاقته بالموضوعات عند حدود التصوير الذاتي المتصل بمرحلة من مراحل إدراكه للموضوع)، والإنسان إذ يقيم ما يصوره معرفة موضوعية قد يقيم لها تطلعات خاطئة، وفي هذا يصارو المؤرخ والسياسي، فمن ناحية هما يعيدان الواقع عبر ذاتيهما (التي قد لا يطانان إليها إذ إنها لا شعورية) ومن ناحية أخرى تختلف درجة الإمساك بالذاتية (الرغبة) أو بالقاع اللاشعوري على حد تعبير ميرلو بولتي Merleau - Ponty بين هذا السياسي أو ذلك، تماماً كما تختلف من مؤرخ لآخر، والملك الفصل في هذا الأمر إنما يبين في تشكلات ماديتهما بعد إعادة بدائهما، والتي تتضح من خلال تأريخيهما الذي يبين منه إلى أي مدى كانت القطعة إلى حمية الثانية وللتخفي في شجاعة وإيجابية خلقة تتميز بقصدية إدراكه للموضوع وفهم له بقدر ما تتجاوز الغياب في الذات والإدراك للرجسي، أفتد لا تتدخل الظلال والأبعاد بين السياسي والمؤرخ في تاريخيهما فحسب بل يتماثل الدوران ويجانسان (وهما منذ البدء - وحتى في الحالات الطرفية - محتجانسان) : بخاصة إذا ما سلطنا بما يسلم به للمؤرخون من أن أهدافاً للتاريخ لا يمكن أن تفقد عند التماشي، بل إن من أهدافه تفسير الحاضر، وكيف لا يكون الأمر كذلك وحقائق الزمن إنما تكمن في اللحظة، إنه واقع متعلق بين عصمين - حاضر ومستقبل، وفي هذا الزمن - اللحظة - صوت يدخل الآخرون بالحسم في ثنائيا الموضوع فيوجد للفنان والمؤرخ، ومن هنا - لأغرابة أن يكون للتاريخ هو أول مرحلة للإسقاط (إسقاط الذات) كما يقول ميرلو بولتي، الذي يستخدم مفهومه أنه إليه فرويد وعلماء النفس منذ البراكسور، ومن ثم فإن المرئي (المقروء) لا يمثل مكانة مطلقة إلا إذا قوّمناه (نقدناه) في ضوء ذلك التمازج الفريد بين الظاهر والكامن، المعلن والخفي الذي يبين بهجلاء لمن يملك أدوات التقويم، أن

التداخل بين السياسي والمؤرخ

(الوداع بولابرت، اليوم السادس، وإسكندرية كمان وكمكان)، لكننا لم نشأ إلا أن نختار أيضاً آخر أعماله التي ترحس برؤية متميزة من حيث المزاجية ما بين السيمياء التسجيلية والروائية والتي نرى أثرها لها في عديد من أفلامه. وإن تمت آنذاك على استحسانه من قبول مشاهد المغزورين الفيلمي التسجيلي التي يرمع بها عديداً من رواياته، وهكذا سيكون قبوله «التقاهرة متورة بأهلها» نهاية تطرفنا على صفائه، لكننا قبل أن نجذب نحوه للتقريب عن ديدمات المؤرخ لديه في هذه الأفلام سلق الحكم لدرى يوسف في عيون نقاده أروا، ولينين لنا أية تقوم دبدب عليها.

يوسف شاهين في عيون الآخرين:

لم يحظ سيمائي مصري بدافع الأروى وتلقاضها حوله، كما حظى يوسف شاهين، فهو من ناحية «شيطان رجيم» أفلامه «كرب» عدم الانتماء... قد درس في كلية فيكتوريا الأدبية، وتعلم على يد الأجانب الأمريكيان، وعلمه السيمياء عملياً الإيطاليون، ولا بد من بشيء مما تعلمه لإبداء مصر... وكأنه منبت البخور، لأنه ظل حتى الآن يرقص على الحبال ويغازل الأطراف كلها مدعياً البسارية التي تتجلى له تحقيق مأربه الشخصية^(١١).

وها هو ذا صوت آخر يردد المعنى نفسه قائلا: «إنه بحكم نشأته مهياً للتبعية، أى في حالة نسية اجتماعية وليدة للشعور بأن لمة هوة كبرى تفصل المصريين عن المتقدمين في العالم... هوة تزداد مع الأيام انصاعاً... وقصة هذه القطبية المتهيجة للتبعية بدأت تاريخاً على اعتماد الوطن العربي مع احتلال الإمبراطورية الفرنسية^(١٢)».

ويقول ثالث، «إن ابتغىه تفرض نفسها بقوة... وتأثره الغربي يفصح، فيمثل في كعب الجمهور المريض إلى صفة، أنه للناس في الحقيقة له ثر لنفسها أو حجابها بالتقدير الكافي في أفلامه^(١٣)».

يبدأ يساعد الهجوم ليقول رابع «إنه أحد هؤلاء الذين يصنعون أفلاماً دعائية لمن يدفع^(١٤)».

في القول، إذ من غير الملتقى أن لتناول أفلامه تفصيلاً، كما أن الضرورة المطلقة لتفصلاً لاختيار بعضها فحسب من خلال نهج جليلي لا يفت عند التصنيفات التحسينية بإطارها الأرسطوطليسي، وفي كل الأحوال ما أصعب أن تمص في القاهرة على فيلم **ليوسف شاهين**، رغم انتشار «نواى» الفيديو، ولويت السيمائيك المصري كان لأمن حالاً، ويكفى للتدليل على ذلك أننا امتنرنا للاتصال **به يوسف شاهين** نفسه عندما تعذر الحصول على بعض إختياراتنا التي استحلت عليه هو الآخر!! وإن أُنعت فرصة لنا لتكتمل أدلة مهمة من أدوات البحث ألا وهى المقابلة Interview، لسبر بها غور عديد من التساؤلات المتصلة بموضوعنا، ولحق لم يدخل الرجل بلقائين امتداً لساعات طوال.

لننهي الطواف بنا «للتناصر صلاح الدين» (١٩٦٣)، وهو من مرحلة يتخلص منها **يوسف** هرباً عندما يعان بصدد فيلم الإختيار (١٩٧١) عن مسرولياته الكاملة «عن للفيلم لأول مرة، بينما كنت قبل ذلك مسرولاً عن أفلامي بنسبة كبيرة.. لقد اضطررت في بعض الأحيان إلى تقديم أعمال ما كان يجب أن أفضها»^(١٥).

ومن المرحلة التي يتحمل فيها **يوسف شاهين** مسؤوليته الكاملة عنها (من الإختيار حتى إسكندرية كمان وكمكان)، اخترنا واسطة العقد فيها، فيلمى «إسكندرية ليه» (١٩٧٩)، «حدثته مصرى» (١٩٨٢)، إذ تسبقهما أفلام ثلاثة (الإختيار، العصفور، وعودة الابن الضال)، وتأتى بعدهما أفلام ثلاثة

ما يقال وقد يفتح أثره في الجانب التطبيقي من هذه المداخلة، الذى أن الانتقال إليه، بعد أن نذكر بأنه إذا ما كان علماء النفس والاجتماع - على سبيل المثال - يتخذون من الفيلم السيمائي بعامة وسيلة لدراسة الواقع وتشخيصه، والتأريخ له، فما الرأى في تشخيص السيمائي بفيلمه لواقع بعينه، قد يتخذ فيه من التاريخ مكاناً، بقدر ما قد يرصد أياً من أبعاد واقعه المعاش؟!.

إن السيمائي هذا ليس بعالم نفسه أو اجتماع فحسب بل هو مؤرخ يقدم وثيقة للتاريخ وللمؤرخ الآخر والعالم، ويقوم جدل المعرفة بين المستحول واللم، بعجالة أخرى بين الميوس والتوجوس.

وهنا يبرز التساؤل، أين **يوسف شاهين** من هذا كله؟!

بخاصة من حيث المنهج الذى تقوم عليه - بكل روافده - تلك العملية الإبداعية في العلم والفن، في التاريخ والسيمياء؟!

ذلك ما يلزمنا برفقة على صفائف أفلامه.

لقد قدم **يوسف شاهين** ٣٠ فيلماً روائياً بدءاً من «بابا أمين» (١٩٥٠) - حتى إسكندرية كمان وكمكان» (١٩٩١)، كما قدم ثلاثة أفلام تسجيلية ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٣ (عيد الميرون، سوري، وانطلاق) بالإضافة إلى آخر أعماله التسجيلية - الروائية (التسجيلي) «القاهرة متورة بأهلها» الذى أثار منجبة اقتطعها البعض - وإن لم تكن غريبة على أفلام **يوسف شاهين** - لكنها هذه المرة تصاورت كل حد ما يدفعنا للاستشهاد بها، رغم أن اهتمامنا إنما يجرى لتسليط الفيلم الروائى، إذ إن الفيلم التسجيلي بذاته شاهد حق على درر السيمائي كمؤرخ ونحاتك الدورين، لكن الإشكالية إنما تدور - في ظنى - في تلك الفيلم الروائى، ومدى صدق فرضيتنا عن تداخل الظلال والأبعاد بين المؤرخ والسيمائي في صوره الصامير بسبب الإشارة إليها، ومن خلال وثقة على صفائف إبداعات **يوسف شاهين** الروائية، ونحن إذ نقول «صفائف»، فإننا نتحفظ

ومن ناحية أخرى، وفي مواجهة هؤلاء، يوجد من يحذره الملاك الموقد للسليمان المصرية فهو، وإنما يضع السليمان المصرية في إطارها الصحيح كأداة للوعي والتغيير^(١٥).

وبالمثل فقد استطاع يوسف شاهين، أن يلمس أعق جراح الإنسان المصري، وأن يشر بالصراع الأكبر الذي يتحمل أن يفرضه ضد قوى الفساد والاستغلال الاجتماعي^(١٦).

وأيضاً، «إن أحمداً لم يستطع أن يجر عن مدى الأحرار التي وصلت إلى نخاع عظامنا مثل يوسف شاهين»^(١٧).

وها هو ذا رابع يرى أن يوسف شاهين «واحد من أهم مخرجي السينما المصرية... وأكثرهم قرباً من الواقع المصري إحساساً به والتمسكاً بالتعبير عنه»^(١٨).

وما ريثا للدهشة حقاً وقد يسر بنفسه عن ملمح دلالة هذا التناقض العاد حوله، أن واحداً من سبق واستشهدنا بهم إذ يتهمه بالذاتية، وتأثره الغربي بفنسه، ها هو ذا في موضع آخر يقرر كملاحظة مبتدئة أن السمة الأساسية التي يتميز بها فن يوسف شاهين تنجلي على الدوام في قدرة أعماله على إثارة دهشتنا، وبهما اختلفنا معه حول بعض النقاط فلابد أيضاً أن نصحب به... ربما لنهجرة الإخلاص وروح الحماس التي يعمل بها... ربما لذلك الحس الإنساني الذي يفهم كل أعماله... ذلك الحس الذي يلهم من حب عميق للفن والحياة... وعبر تاريخه الطويل، لم يتوقف يوسف شاهين عن تطوير فنه وأسلوبه من مخلوق واع يسعى نحو التمتع والكمال»^(١٩).

تري، هل تكمن الإجابات عن هذا التناقض من خلال الإجابة عن التساؤلات التي طرحها يوسف نفسه إذ يقدم فيلمه، «حدثت مصرية، في مهرجان لندن للسادس والعشرين، فيقول متسائلاً عن الشروط التي تتحقق بها للملحمة الصلبة، «مخرج أبين من للعالم الغربي، فمن الضروري أن تدخل العوامل التالية في حسابنا، سلطات بلد تصلفة كمتعمر، بينما تعتبر أسرته في الآن

نفسه - شاة ضالة، يقول عنه العالم الغربي: إنه اشترك إلى حد بعيد، والاشتركيون يرونه أكثر ليبرالية، والغرب يقولون إنه أكثر موالاة للسامية، بينما المتحمسون (اليهود) يرونه عربياً أكثر مما يجب وفي تولد مع هذا كله يخبره طيبه بأنه يدخن بشراهة، ومحببة الوقت السعيد يخبرونه بأنه جد صارم... إن تحليلاً أكثر بساطة سوريا غالباً أنه إنما يعاني رد فعل حشوي في مواجهة الاتجاه التقليدي الذي ينادي بأن عليه أن يتروام مع الأساليب والقواعد المستقرة بواسطة واحدة أو أخرى من تلك المؤسسات الراسخة، إن الراقعة البسيطة إنما تكمن في أنه لا يستطيع أن يتروام على هذا النحو لأنه لا يستطيع.

إنها لصعوبة في عالم اليوم أن تسك بهتوت خالص في أخلاقيات مطلقة، لقد تضلم بناء الأسرة منذ الثورة الصناعية، ملايين الناس أما يزالون يمشون باسم يهودا أو الله، بينما تخلق الفردية في تودة بواسطة شارات الكاكتولا أو بواسطة حراس السلطة الذاتية لتصبح الجمعية، هل بإمكانه (مخرج ليس من العالم الغربي) أن يواجه هذه التناقضات كافة؟ هل يقدر عليها أحمداً، هل يمكنه على الأقل أن يقدم بمبادرة يواجه فيها حقائقه الخاصة؟ بأن يقدم على الفهم مع أساطيره من نفسه؟ وبالنسبة لي، هل ذلك بقدرتي...؟^(٢٠).

تري، هل يمكن أن نقول نحن إن هذا الحشد من التناقضات الذي يمكن أن نعيد تصنيفه بدءاً من الأسرة ثم الصلبة والجمتمع (السلطة) وأخيراً للعالم، إنما تتفاعل دينامياته في النشأة Socialization ومن ثم التاريخ التطوري للفرد الذي يحمله كائنات ذا تاريخ لصحيح يتألف عالماً أو مبدعاً قادراً على التأريخ؟، لكن فرق بين تاريخ وتاريخ، تاريخ يسك فيه الإنسان بتاريخه الذاتي يستطيع التخطي في إيجابية خلاقة تصل به إلى مصف من الموضوعية. إن كانت كذلك، فيقترب من الحقيقة في شجاعة والتزام بما هي حقيقة لا سبيل لبلوغها إلا بالتكبد والسعانة والمجاهدة مع الصعب في الداخل

(باعتباره المعنى البعيد الغور من مخلفات النشأة وعوائقها)، وفي الشراج (حركة) المجتمع بكافة تفاعلاتها) باعتباره صراعاً في الحالتين ضد المؤلف، أليست هذه كلها جوهر تناقضات الذاتية - الموضوعية والرغبة - القسدية، التي يقوم عليها بعد المنهج - كما أياك عنه - فيما يخص بالمسيحاني والمشيخ الفكان، والعالم المورخ المبدع لتتداخل الأبعاد لا التلال لمحبب بينهما؟!

تري، هل استطاع يوسف شاهين أن يحل اللغز ويتحقق لديه دالة المورخ ووظيفته ودره ورسالته؟ وتأنيذا الإجابة هذه المرة من نقاده، قبل أن نحاول نحن الفوس إلى أعماقها، وبخاصة أن جعلها من أفلام أن نتناولها في هذه المداخلات.

ها هو ذا أدهم يقول بصدد العصفور: «وهكذا حاول يوسف شاهين بإخلاسه الشديد، ومحاته لواقع ما بعد الهزيمة أن يستجلى الأسباب التاريخية التي أدت إلى الهزيمة»^(٢١)، وعن لفيلم نفسه يقول آخر: «العصفور وثيقة تاريخية لأمة المصرية العظيمة بأجيالها المتعددة... وعد فيلمنا من الرقمية الاجتماعية التي تترقى يوسف شاهين في إيرادها بمصرية صميعة»^(٢٢).

ويقول ثالث بصدد «عودة الابن الضال»: «إنه اتصال للتاريخ في أسرة... إن فيلم يوسف شاهين وثيقة تاريخية أمينة بمعدة الرؤية صيقة الفزي»^(٢٣).

ويقول رابع عن فيلم «إسكندرية ليه»: «كان يحاول دائماً للتعبير عن اللحظة التاريخية التي خرج خلالها فيلمه وما يدور حوله في المجتمع المصري من ظواهر أو تحولات»^(٢٤).

وفي مقابل هذا الاحتفاء، سجد - كالمادة - من برون في تاريخه «الأفكار حين تهبس الحقيقة التاريخية»^(٢٥)، ويتوسط هؤلاء هؤلاء من يرى أن يوسف شاهين عندما رأى ألا يتعدى الواقع التاريخي المعروفة والمصدرة... لم يكن محتجياً على التاريخ وإنما أراد أن تكون له رويته الذاتية^(٢٦).

مرة أخرى وحتى بالنسبة للتأريخ لدى يوسف شاهين تتصارع الرؤى وهو ما

التفاضل بين السياسيين والدعاة

الوقائع التاريخية في رؤية وأعية ترى أن الحروب الصليبية قد اتخذت من الدين متاراً لإخفاء ما تطوى عليه المطامع والأغراض السياسية والتجارية والاستعمارية (٢٤).

وما كان لتحرير القدس أن يتم، لولا اتحاد المشرق العربي بمسلميه ومسيحييه لمواجهة هذه الغزوات الاستعمارية، وهو رأى يلتزم به منهرة المؤرخين باستثناء قلة منهم يصمم «يويداز يلقى قللاً بأن مزورى التاريخ الحاليين يزعمون أن الصليبيين قد لقوا في عدوانهم على مسلمي الشرق الدعم بجميع الوسائل من مسيحية هذه المنطقة... وهذا الزعم تنشره الآن على نطاق واسع الدعاية الأمريكية والصهيونية سمياً لبقاء قاعدة نظرية تحت مشروع تقسيم لبنان إلى إسلامي ومسيحي (٢٥)، ونحن في فيلم يوسف شاهين لم تكن بإزاء أفق عام يقف عند دور الحملات الصليبية وتحرير القدس فحسب، بل كنا أيضاً بإزاء دالة وأعية الوحدة العربية (مسلموها ومسيحيها) في مواجهة العدو، وهو ما يبين في خطاب Dis-course «عيسى العالم» (صلاح ذو الفقار) عندما يقول «الدين له... والوطن للجميع، ويقدر ما تكاد دلالة في شخصية بطلا ذلك المسمى الذي أسهم بدور أساسي في مقاومة الغزاة وخصرة صلاح الدين، وهنا جوهر وقلتنا... فحسب العوام كما ورد في النوازل للسلطانية والمحاسن الفلسفية، أو سيرة صلاح الدين لبهاء الدين بن شداد (٢٦)، كان مسلماً، فقد جاء ذكره لدى هذا المورخ الذي كان مصاصحاً لصلاح الدين على النحو التالي، «ذكر قصة العوام عيسى رحمه الله: ومن نوازل هذه الوثيقة ومحاسنها، أن عواماً مسلماً كان يقال له عيسى وكان يدخل إلى البلد بالكتب والبحوث على وسطه ليلا على غرة من العدو...» وهو عيسى ما نراه في كتاب النجف القسسى في الفصح القدسى، للمصمدا الأصفهاني (٢٧).

ترى، هل كان يغير من مضمون الفيلم أو يمس أيّاً من تفاصيله أن يسمى العوام

المصري، فقد سبق إنتاج الآخرين «لاما، إنتاج أسيا له، عندما قام «بهر لاما، بطولته ومعه بديرة رأفت وأخرجه إبراهيم لاما، عن سيدنا ريو للصمود زيادة عام ١٩٤١ (٢٨)، وفيه «عبد إبراهيم لاما مخرج الفيلم إلى ما أسماه مجلة «الراديو والتبوكرة» أيامها «بسرقة غريبة أو تدجول من نوع جديد، فمر قد لصق لأجزاء من أعمارك الحربية التي أخرجها مسمول ذي مول عن الحروب نفسها (٢٩)، وكان للفيلم ممسك بكل المعايير حتى بعد حذف هذه الأجزاء مع اشتداد أدوار النقد أيامها، وفي عام ١٩٦٣ وصيغة الوحدة بين مصر وسوريا لما نزل سحبها مخفية في الواقع العربي ما هو ذا فيلم آخر عن صلاح الدين «يقدم قزامة تاريخية لوحدة العرب في زمن صلاح الدين الذي استعبد قسطنطين من الصليبيين (٣٠)، ورغم أن الفيلم كان قد انتهى الإعداء له على أن يخرج به كل الدين ذو الفكار الذي حال مرضه دون ذلك وأصر على أن يخرج يوسف شاهين وهو ما ترفضه أسيا بأصرار، بل - في محاولة منها لإنهاء عز الدين عن تصميمه - تقترح عليه أخله محمود ذو الفكار قيرافض عز الدين (٣١)، ومن جود يشارك يوسف في كتابة السيناريو، ومن لم يتحمل ممسكاً لأكام منه من مسئولية التأريخ، وهذا لنا رقيقة.

لقد كان يوسف شاهين - ومعه كتاب السيناريو - ولحق، شديدى الوعى بدور الحركة الصليبية، ومن يودهم كان يوسف بالذات متجاوزاً لمسيحيته ملتزماً بتأويل

يلزمنا بالاقتراب من صفاة لكن في منوه المعايير التي سبقت الإشارة إليها - حتى لا يصبح تناولنا مجرد كلمات مرسله مدركين أنه لا توجد حقيقة مغلقة، لا توجد حقيقة بدون خطأ يجب أن يتم تصحيحه، حتى إن كارل بوبر، Popper، K - ومهما اختلفنا حول مصهه - يرى، وله الحق، أنه لا بد من الدحض والتفديد حتى بالنسبة للنظريات العلمية (٣٢)، ولا غريبة في ذلك إذ كيف يخرج الجديد إن لم يخرج من رحم القديم؟ إنه الدوايكليك بأبسط تعبير، وفي الآن نفسه، ومع التسلم بأن المعنى الكلى للنص التاريخي (ميدانها كان لم كتاب) ليس مجرد معرفة لجزيئات متناثرة، وإنما سياقات تتجلى في الأفاق الأخير التي تنتهى إليه الدلائل، إلا أن ذلك في ذاته قد يكون أزم لنا لتناول التبدلات المتعددة في السياق الكلى، مدركين أن الجزء كسقى في علاقة عضوية مع الكل المكمّل له في النسخ الكلى، كما أن الفهم Understanding لا مجرد التفسير Interpretation يلزمنا بحدم الوقوف عند الظاهر فحسب، ذلك أن الواقع الحقيقي ليس الظاهري، بل إن طبيعة الحقيقة لن تظهر بكل التفاتية إلا في صميم الجد الذي تهرب بمقتضاه وتكأى عنه، وبخاصة أن «الإنسان يعرف لكنه لا يعرف أنه يعرف» (٣٣)، فهناك محسوس الظاهر، ومقولم النظام الخفى الذي يشي بما يشير إليه لاكان، Lacan، من أن اللاشعور موضع إنكلام، وألناً لا نتكلم باسمها إذ لا يمكن أن تكون علّة نفسها (٣٤)، وهكذا مع افتراض أن هذا المبدع المورخ أو ذاك قد أمسك بالثقاع اللاشعوري الذي يمكنه من الوقوف على الحقيقة - إن كانت كذلك - في مصنعه الإبداعى - التاريخى، إلا أن هناك عدوكاً من المعطيات قد تظل غالبة بدين أثرها الذي يحول دون التغطية الإمبرولوجية ما لم يكن هناك تفرير من آخر، ويحق دياووج جدلية المعرفة بين الأنا... أتت، وما نحن نقوم بدور الأنا (الأخر) لمصبح بذلكاً أن تتماور حول ما ساقده، فنترى ممساً ديالكتيك الحقيقة.

الناصر صلاح الدين والتاريخ:

لم يكن فيلم يوسف شاهين هو الفيلم الأول عن صلاح الدين في السينما

(صلاح الدين ذو الفقار) بأى اسم مسيحي آخر، حتى لا تخطئ الوقائع بشخصية مسلمة لها ذكر في كتب التاريخ؟! والتعريب أن الفيلم يتضمن واقعة مأخوذة من كتاب ابن شداد لاتصلها عن تفاصيل واقعة عيسى العوام المسلم سوى ثلاث وعشرين صفحة، ألا وهي قصة الرضيع الذى سرق من أمه ربيع فنشخت لصلاح الدين فأمر برده إليها ودفع الثمن للمشترى.

إن المسلووية هنا تضيق بين يوسف شاهين وكتاب أسيزاريو تماماً كما تضيق مسلووية ذلك النقط بين الوقائع التاريخية والمسلووية استقائها للفيلم من قصة وفلتر سكوت، فالمسلم، لذلك الموقف الذى تنكر فيه صلاح الدين في زى طبيب ليعالج ريشة قلب الأسد من مرضه الذى أقعده عن القتال؟! وما كان أعظمه عن ذلك كله فما أكثر المواقف التاريخية لا المعنوية التى يمكن أن تصلى الدلالة التى قصدوا إبرازها... ومرة أخرى، تخطئ الوقائع بالمتخيل ونعيب الموضوعية في رحم الذاتية، ليزر سؤال عن لطوية (السببية) Causality، إذ ليست المسألة بالنسبة لنا مجرد تخفيس لعل أن لهرز لحطابق الدورين بين المورخ والسيماني وتداخل الأبعاد والظلال فحسب، بل العلة في تهايز الوقائع التاريخية إيان التاريخ (التي ما كانت تدور على السياق الكلى لو التزم بها)، وفي كل الأحوال: من يستطيع أن ينكر أن فيلم الناصر صلاح الدين كان دليلاً لنا على قدرة يوسف شاهين المبدع للمورخ؟! وإن ظل التواصل قائماً: ما العلة وراء هذه المفاعلات Purposes سواء أكانوا يمسرفون أم لا يمسرفون...؟ وفي كل الأحوال، من حق يوسف شاهين أن يدافع بحكم مسلوويته للكلمة عنها (وهو الذى سبق ورأينا كيف ينشئ مسلوويته الكاملة عن كافة أفلامه قبيل الاختيار!).

لكن ها هو ذا في «إسكندرية ليه» الذى تتداخل فيه ترجمته الذاتية (وهي بذاتها تاريخ مع تبديل أسماء شخصيها تماماً كما ينشر السعال النفسى أو الطبيب النفسى تاريخ حالة ما فيستعيرض عن الأسماء الحقيقية

بأسماء مستعارة)، وما هو ذا يقع في مساليت عدة بهامية المورخ قد تسهم في وضع أديدا على اللطة دونما تامل!.

فاليهودى السكندري في الفيلم الذى يمثله «يوسف وهبي» وسارة (تجسلا فحشى) التى ترتبط بإبراهيم ذلك العامل المكافح الذى يفتح وعيه السياسى على يد سارة («إبراهيم: سارة... أنا مسلا كنت مخمض أسمى... إنتى التى خلقتى أشرف سكتى وأصرف رايح فين» وما هو ذا فى النهاية يدفع ضريبة للرعى ويسجن لتأتى سارة لزيارته بعد انتهاء الحرب ومهرة أسرتها إلى جنوب أفريقيا أول ما إلى فلسطين حيث «النازى انتهى... لكن في فلسطين ابدت معارك حقتد سنة ١٠٠٠ سنة... لأشفت شلت هناك اليهودية وهيه بتتحول إلى عنصرية بالتحف والدم»، كلمات صادقة تتكرر معها كلمات أبيها («اليهودى السكندري») «إنى أدين الإرهاب مهما كان العذر ولا أعترف باغصاف حق على حساب حق آخر»، وهو منذ البدء يردد «ليه يا أورشليم باقتلة الأبرياء والأنياباء»، لكن «أصحاب الهضية الجديدة عرفوا يمسرفوا على بابا وقلب دولقيو، إيهها كلمات سارة أيجنأ لإبراهيم التى تأتى بعد مشهد من هملت ذلك الذى يغاضب فيه هملت شيخ أبيه، ويالها من كلذات شبحية تتناثر في مشاهد متعددة، لتعطي دلالة اليهود التقتيميين لناصرين للطبقة العاملة، والأوقفاء للعب ومصرفى نماذج وظفها يوسف شاهين ببراعة لكنها حمفت هي الأخرى مخالطة فتعز في طلى... ناقدا محتموزاً ليهور إلى «الساميح والمسالمة... أفكار دخيلة تأتيها من قلب إسكندرية... إيه» (٣٨) ومع التسليم بأن هذه نقاصة «يوسف شاهين الذى يدرك بوعى دور الصهيونية وإحاطات اليهود فى السيطرة على أشياء ككجورة (حيث نهاية إسكندرية ليه نفسها، بالإضافة إلى تلك العبارة الهرفصة فى حديثه مصرية، مثل حقتدر على اليهود... مسيطرين على كل حاجة... تقدر تنكر أنهم ماسكين أصلام العالم بحاله... وعندما تواججه زوجته

(يسرا) بأنه كان حزيناً من أجلمه يرد قائلاً: «أفشد الصهيونية».

ونحن بدورنا نقول استناداً للوقائع التاريخية: إنه «خلال الحرب العالمية الثانية شهدت مصر امتداداً واسعاً وعميقاً للشايط الصهيونى» (٣٩)، ولم يكن هذا الشايط وأيد الحرب العالمية الثانية فحسب وحفلات الاستقبال التى كان يقمها أرباء اليهود من أمثال «دانيال كوريل، للجلود اليهود، بل إنه يرجع لمطلع القرن وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩١٧ عندما كان النحاسى ليهون كاسترو رئيس لى للمنظمة الصهيونية فى مصر وقام بتخريد «الجمعيات الصهيونية وضمتها إلى منظرة فرع المنظمة» (٤٠)، وانتشرت فروع المنظمة فى الإسكندرية والمنصورة وبور سعيد وغيرها من بلدان مصر، وأصدر «المجلة الصهيونية» عام ١٩١٨، كما أنشئ فرع للسندري القرمى اليهود الذى يقوم بتجميع اللبرعات لشراء أراضي فلسطين وتوطئن العمال اليهود بها» (٤١)، وفى عام ١٩٤٣ قرر ليهون كاسترو أن يعيد تشكيل فرع المنظمة الصهيونية من جديد باسم الاتحاد الصهيونى المصرى» (٤٢)، وفى كل الأحوال فقد «سيطر زعماء المنظمة الصهيونية فى مصر على محافل اليهود كلها» (٤٣) حقائق لا سبل لانتكار أفضلة الوعى بها عندما نقار نموذجاً بعينه، حتى لا يصبح النموذج المختار نموذجاً محزناً وعينة منقاة لاتمثل اللوحة العامة الشائعة والمستشرية لأولئك الذين كان يداعبهم حلم العهد القديم «من النبل إلى الفترات هذه دولة إسرائيل الكبرى، والذين كونوا رسيدياً شالها لأبشع كيان استيطاني فى العالم، وما أكثر الوقائع التى يعج بها التاريخ للوحة الغالية للتعصب الصهيونى وجمعياتها فى مصر بدءاً من جمعية «للهور ليهون» (وكان مقرها بالعالمية رقم ٥٤ شارع النوى دانيال بالإسكندرية)، ومروراً بفروع المنظمة الصهيونية العالمية بمصر، ولئنهاء جماعة «بئان» وهى المنظمة الصهيونية للشباب التى أنشأها جاك سميد بالإسكندرية» وهى جماعة ظلت على تماسك بمرکز جماعة بئان بجنوس، كما كانت تتبادل المعلومات

التداخل بين السياسي والمسيوري

والشراش مع جماعة بتارميدية الكلاب في جنوب أفريقيا^(٤٤)، الأثرياء ومولون، والمتحمسين لأرض الميعاد يظنون، والكل يظنون، وما اعتياد لورد موفين في مصر على أيديهم لأن الحرب العالمية الثانية بعيد، وما امتدادات طابورهم الخامس وفصحية لوهون وفصايا التجسس لغربية على من بقى منهم بعد إنشاء الكيان الصهيوني، وأكثر من ذلك كله - وإبان الحرب العالمية الثانية - كانت الهجرة إلى جنوب أفريقيا بالذات لا تتم إلا لعبة مفارقة من متحمسي الصهاينة اليهود، والرائع أن ارتباط الفرع المصري (الصهيوني) بفرع جنوب أفريقيا كان وثيقا إلى حد بعيد وكان الصهيونيون وهم متطرفو الصهاينة يلقون كل عون من ثرياء اليهود في مصر^(٤٥)، وهل كان اليهودي السكندري، الذي قدمه يوسف شاهين إلا واحدا من هؤلاء، ثريا وسهaja إلى حروب أفريقيا؟ فكيف ليوسف شاهين أن يرسخ في ذهن المثقفي صريرة مغفارة، بقيت في ذاكرته وقيلع لها، لكن اللدرة - في عطفه - لا يمكن أن تغطي الميقات الشائعة والغالبية على الصورة العامة.

من حق يوسف شاهين أن يدافع عن قناعته، وإن كان يصدق الفنان والمؤرخ قد سألني عندما أشرت معه هذه الإشكالية في نقالي به: «هل كانت هجرة المتحمسين من الصهاينة المصريين إلى جنوب أفريقيا فضلا وبكالت الإجابة من وقائع التاريخ ورواياته نعم»!! وفي كل الأحوال، كنا بآراء مغالطة يمكن أن نصف إليها ذلك النموذج الذي تركت عبره الوقائع هونا حول علاقة عادل (على محذر) بالجندى الإنجليزى الإيرلندى الأصل «توم»، والعلاقة المثلية التي تقويم بينهما، نموذج آخر قد يكون له وجود كذكرى سائرة Screen Memory في خضم أحداث تاريخية يفزها يوسف شاهين بقر كبر من الوعى والصدق والشجاعة معا، لكنه في هذا النموذج الذى يدفع «عادل» للذهاب إلى مقابر الطغاة بالظلم بعد أن وضعت الحرب أوزارها إنما يدفع بأطليات

السائق بهاملت، ويفتح بها «الإسكندرية كسان وكمان»، أما بالنسبة للأمم فيكينا في هذا القناع ومن قبله «إسكندرية... ليه»، أنه بدلا من إلقاء المقطوعة الشهيرة في مناجاة هاملت «أن تكون أو لا تكون To be or not to be»، ها هو ذا يحى يقول «أنا حاقول مقطوعة ثانية... انظروا إلى هذه الصورة.... وإلى هذه..... إنه مشهد الحجرة المتلفة الشهيرة الذى يقارن فيه هاملت بين الأب وصمه ويحط أمه ويظهر له فيه شبح أبيه!!»

ألا تنسى هذه الوحدات كلها بتعدادها وثنائيتها معا بتفسير للأسباب الكاملة وراء المؤرخ السيمصاى، أو لنقل للأسباب الكامنة وراء اختياراته؟!؟

إن الإجابة من منظور تحليلي نفسى تقطع بأن تكون «نعم»، إذ تبين فى معقول النظام المصقى الذى يضى بمركب أوديب السالباب Negative Complex Oedipus، ولأوديب كما يقول المحللون للنفسيون أكثر من وجه، وكلها بمركباتها لتجاع المكبوت فى الطفولة والتي تستطيع أن نفسر فى سياقاتها الثنائية الوجدانية Ambivalence (للتناقض الوجدانى) بما يتضمنه أيضا من ثنائية فكرية، ثنائية تجاه الأب تدفعه ليهل (يحى) نفسه منه محلا عشقيا إذ يكره ويجب لكن التصوية تتم لحساب الحب، وثنائية تجاه الأم تندهى - رغم عطف الاتهام المبهت من كل الخط الوقائع بالمختول - بمحلات لصور تذكيرية موجبة وهو الذى يندبها ويدافع عنها (ويؤكد ذلك فى إطار من الصدق والشجاعة والأمانة فى «حدوته مصرية» التى ينداهى لديه عنها مؤولوج هاملت فى البدء «أمكنا تندهى الأمور... لم يمض على موته شهران...» وهو أيضا يقدمه فى مطلع «حدوته مصرية!!») - هل تحسب دلالة الأم عن الأرض (= الدولة) - وهو القائل فى «حدوته مصرية، أيضا على لسان للقاضى: «الدولة أم الكل... الدولة هيه الكل فى الكل... وانتروا كلكم ولا حاجة، إنه قهر الأسرة (وهناك الأخ، والأخت) وقهر الدولة (الجمعة)، ويبنى فى.

«من ملحق للشفقة على هؤلاء الغرياء الذين لم يقدرغوا إثم»^(٤٦)، ويألهما من مركبات Complexes تهر معها للمثقى ما يشى بإلفة دور الحركة الوطنية فى الأربعينيات ضد الممثل الإنجليزى فى غير إبانة عن الأسباب التي من أجلها قامت المظاهرات تهتف: «إلى الأسام يارومل»، وكلها إشكاليات تتقاطع مع صدق لا ننكره ليوسف شاهين ولكننا نبحت عن الة وزامها والتي نستطيع أن نتلمسها من خلال إيضاح دلالات طرحها يوسف شاهين بأمانة تحسب له عن علاقته «بقدرى»، وإله ذلك المصري الوطنى الذى يقبل الدفاع عن «إبراهيم»، والذى يبقى فى ذاكرة ابنه «يحيى» (يوسف شاهين) تساؤل عن «هوه صحيح إنك شحشت نفوخ واحد فى الترموى لآله تهتك إنك ملى مصرى»، وهو لا يلقى أيضا ملامح للتحلل الطبقي لوالديه، وهما هى ذى أمه تقول له عبارة موجبة «قدرنا ندخلك أمه مدرسة فى البلد وحيتقى مخرى تربية إنجليزية... بس لاحظ أنك لما تكبر حاييتى لك أصحاب ماسكين أهم مناصب فى البلد وطبعيا حاساعدولك»، إنها كلمات الأم اللغز، جيسرترو زوجة هاملت الأب وقائلته، وإمرأة كلودبوس من بعده، وأثيرة هاملت الابن (يحيى) والذى لا يمكن أن يخفى وله لاجبة فحسب (تبعا لتفسير يوسف شاهين للفرق بينهما على لسان كافالاريللى فى وداعا بابونابرت) ... هاملت... ومن ثم للأم... وهو النسبة لهاملت لايفك عن تريد مقطوعات له فى «إسكندرية ليه»، وحدوته مصرية، وفيها ينادى «أندرو

مرحلة وسيطة قهر المدرسة، وكلها عناصر يصلها يوسف شاهين في «حدوته مصرية»، وكلها تضع أيدنا على مصادر الثلاثية بتحددات أبعادها، تلك الثلاثية التي يفتريها المثلثون النفسيون وجوداً مماثلاً Po-tential

في الإنسان، لكن من يستطيع أن يحل اللغز الدالّص الصيت، وكان أشد الرجال اقتداراً؟ (٤٧)، إنه تصالو سوفوكليس في وأريب ملكا، ونظن أن يوسف شاهين إن لم يكن قد وضع يده على مسارب لاشعوره وفض بعض اللبس بين التخييل والواقع حتى يستطيع أن يخفي ويحارو، فقد دلنا على الكثير إذا أيدع تأريخاً عاماً عبر تاريخه الخاص، وكان مؤرخا حاول أن يقترب من مرضوعية حالت ذاتيه دين بلوغها حيناً، ويتفق له ما أراد كثيراً، حتى وإن لم يظن هو نفسه لبعض جذبات صنوه الذي اللبس بالتخييل والتحريف والباراميتيزات Par-

amnesia والدفاعات، وما تقديمه لحدوته مصرية بعد إسكندرية له، إلا دليل على أن الفنان - المؤرخ، أراد أن يكون أكثر صفاءً. أكثر اقتداراً من كشف عن تاريخه وتأريخه، لكن لا الإثارة. وكما سبق القول - متحيزاً، لا يكتفى الإبداع وحده بمخيلته ووقائع التخلي عن التخييل فيه، دون حوار جاد أيضاً بين الأنا - أنت، يحول دونه «حب الذات» (الرجسية)، ذلك العائق الذي يردده كلياً في «حدوته مصرية»، كأنه يعرفه، لكن المعرفة لا تعني الشفاء، وتلك «حدوته أخرى» تندلج للانطلاق إلى صفة «حدوته مصرية» فقد كتشف مزيداً عن هذا المبدع - المؤرخ - الصادق - الموهب على الذات معاً.

«حدوته مصرية» واحدة من إبداعات المؤرخ السيماني، فهي من ناحية تمثل خطوة أكثر جرأة من «إسكندرية».. «لوه» بالنسبة لتاريخ يوسف شاهين الشخصي والتي يروكها بروقه شخصياً خلف الكاميرا في مطلع الفيلم قللاً ما قلنا أكثر، ثم يحل «يحيى» (نور الشريف) مكانه وقد تمثل شخصية يوسف شاهين بمكايده وطريقه أنه الميزة، لتطلق المستديعات مع تغيير للأسماء وتكديف Condensation ونقل

(إزاحة) من قبيل وجود أبناء له، هم في الجانب الوجداني أبناء بحق) لايس جوهر التاريخ الشخصي في علنا، ومن ناحية أخرى تتقاطع الوقائع الذاتية بالتاريخ العام الصلح بمراحل التفتشة التي عاشها، حيث «يتكلم عن مشاعر الأنا التي مثل إحساس الفرد بنفسه في تجريده المعاشة جسدياً ووجدانياً التي يجابهها في كل لحظة وتشكل تجربة ذاتية ودائمة» (٤٨) «تعرف من للتحويل النفسي أنها تشمل على ألوان من اللبس سافرة، حيث إحدى وظائف الأنا في جانبه اللاشعوري - لدى الإنسان - هي الإبقاء على بعض العناصر اللاشعورية غير المقبولة، مكتوبة غير مسموح لها بالخروج إلى حيز الشعور، لكن ما أكثر المظان التي تظهر فيها» في قيسمة الفيل، في العلم، وفي الصلعة الإبداعية والمستديعات بمثابة كسورة مرآية تمكن الفرد إذا ما جاهد أن يضع يده على صنوه، على اللاعري والسفلى الكامن.

وهذا، كان زماناً أن يتخذ البناء الدرسي - في يد سيماني يعرف دولته ويحاول التهادية في الصعب، أن يستخدم القاعدة الأساسية في التحليل النفسي، ألا وهي للداعي الطليق Free Association وكلها دلالات تشي بمعرفة عميقة للتحليل النفسي استحدثت أن نساله - في إحدى مقابلاتنا - سؤالاً مباشراً حول هذه المعرفة وهل تجاوزت الإظهار الشعري في الاستقاء على الأريكة Couché وكانت إجابته «لا»، لكنه أرفف قللاً:

«لكني دلكم القيام بتحليل ذاتي Auto-analysis لا أتوقف عنه ربما في أوقات كثيرة في اليوم الواحد.. حتى أكون صادقاً مع الذات أولاً.. فأكون صادقاً مع نفسي والأخرين، إنها عبارة مرهضة بدور أساسي مبق وأربا مصدراً له عدد بأشلال من زويرة مبهجة من أجل تجاوز الوقفات، وبالطبعة الإستعمولوجية Epistemological Rupture في معارلة للتخطي (تخطي وقفات الذات والموضوع معاً)، ولحق فإن معارلته هي «حدوته مصرية» بقدر ما تظهر إلى خطوة جد جريئة في تاريخ السينما المصرية مهما

قيل عن أثر، كل هذا الجاز، ليهوب قوس، من حيث الشكل، وهو ما يؤكد يوسف شاهين أن كتابته السيماني كانت قبل أن يرى فيلم «يهوب قوس» للور، وفي كل الأحوال، ما هو ذا المؤرخ المصري العلامة أحمد بدوي يسجل خبرة مشابهة عندما كان في بطنه بألمانيا في اللائيقات، وألم به مرض استدعى إجراء جراحة خشي أن تكون نهايته معها فبدأ يكتب تاريخ بلده، وأخرجت دار للأنثف والدرجة والنشر كانت قد في كتاب بعنوان «في مركب الشمس»، إلا أن ما يهنا هنا هو أن هذه الخطوة التي أقدم عليها يوسف شاهين بجرائها، مثل إغراء له ما يبرره لدى مشتغل بعلم النفس، للتحرف على مصادر وقفات هذا المبدع الذي لم يستطع الإمساك بها إبان سرده الفيلمي الذي يذكره بمستديعات الصام عندما يسرد فكره ومستديعاته لكنه لا يستطيع - رغمها - أن يرى صنوه، فما بالنا ونحن نحاول الإجابة عن الأسباب وراء الثلاثية الوجدانية ومركب لأريب الصائب والرجسية، وكلها - في علنا - أصاب تحول دون القطعة إلى حتمية الذاتية التي يجاهد الفنان ليبرغها، وكلها - ولحق أيضاً - تحلل برأسها عبر إيداعه الفيلمي الذي استطاعه باقتدار ومكاناً من أن نضع أيدنا عليها!!

من هنا، لن نخافش هذه المرة أيًا من منجيات المؤرخ - السيماني في «حدوته مصرية» من قبيل أن يأتي فيلم «باب الحديد» وتصويره وعدم حصوله على الجائزة الأولى للتمثيل عند عرضه في مهرجان «برلين» للثقل - بعد هذه المشاهد كلها، تأميم القاعة عام ١٩٥٦ بغضاً عن ثمة ردًا جيداً سهلان العمل للفلسفي حيث «يرفع الحقل الحراسة عن الأبواب، تاركاً الأفكار تهجم شذراً، مذكراً، وعدلث - عدلث فقط - بأخذ في النظر إليها وفحصها مجمعة، وأما أنتم وأحضرات اللقد - أربا كسان الاسم الذي يحلوكم - فتستحيون - أو تهرمون - هذا الجنون العابر الموقوت الذي يعرف كل خالق حقيقي» (٤٩).

ما هو ذا يوسف شاهين - وبعد «إسكندرية ليه» - أكثر جرأة وأكثر صراحة

مع الذات «يريد» على حد تعبيره، أن أعرف كل شيء.. وأن أقول كل ما أعرف.. وسألت نفسي، من يحاسبني، وعلى ماذا؟ والفتان لأحاسب إلا على أفعالي^(٥٠)، لقد قرر ألا يواجه الأمور نصف نصف، إذ إنك تريد مواجهتها تمامًا ونهائياً^(٥١)، وفي هذه المواجهة كانت تجربته لبعض نفسه، وأسرته والمدرسة والصحاب والجمع، خطوة أخرى تتجاوز بكثير «إسكلندرية».. لديه، وتتواصل معها، وما هي ذي صورة الأم Mother image على سبيل المثال، تفوس بنا في ليج وراءها ليج بدءاً من تردد «يحيى» في الدقائق الأولى من الفيلم لمزلوج «هاملت» أمكداً تنتهي الأمور.. لم يمتص في موله شهران بل أقل من شهرين، (إشاهد الثلاثي من الفصل الأول لهاملت)، وتوسطا بما لم يفته في «إسكلندرية» فيه، عن فارق السن بينها وبين أبيه وكيف كانت أما «مرتوين وأنا عصرى بس ١٨ سنة، وكيف كانت ليلة الزفاف «اضحسابا» وهي الليلة التي تركت «ألو» وحشياً.. أول عشر سنين ماشفت الباب، ر.. وانتهاء بمديها لابنها ده رجل مشهور وعالمى.. رفع رأساً لفرق الفرق لفرق فرى، لتمد في النهاية مساحلة متوقعة مع الأم (الواقع والرمز) «حقيقى بتحمى يا ابى دى الوقت.. يعنى شغرت لى كل حاجة، ويرد يحيى «طبعاً».. إنها نصوية مشهورة بشاذلية يكفى للتدليل عليها تلك المستدعات التالية التي تأتي من سلطة المحكمة هذه المرة «أمر الموقف ده بداية للمصائب كلها!! وفي كل الأحوال هي نسوية لم يحط بها الأب، الذي سبق وأفسرنا إلى دلالة الخلق اللشبي به محل مشاعر المدون لتناج طبيعي لتكوين المركب الأويبي لدى يحيى!! وفرق بين التوحيد بالأب، والخلق بالأب، ففى الأولى هو ما نريد أن نكره، وفى الثانية ما نريد أن نمتلك^(٥٢)، فى الأولى هي قُدرى لذى على أن أتوحد به، لكنه فى الحقيقة «مرادى» الذى لا تفكك من شركه، أو هو شكر لمراد (رويسف شاهين يسنى الأب فى «إسكلندرية» لديه، قُدرى بوجها هو فى حديثه مصيرية شكرى مراد)، وقد يكون

التداخل السينمائي والموسيقى

الاختيار محدثاً وهو الذى يكاد يمشى من خلال الأسماء وملامح الشخصية لأشخاص بعضهم فى الواقع مذ «سيد» المشتك الانتهازي القاسد حتى اللغاح والذى يقدم المسرح الترقى أفعالي.

وما هو ذا «فى» حديثه مصيرية، يعطى مساحة أكبر لملاقته بأخيه وترتد بهاء ذلك للتردد المضطرب معاً هو الآخر والذى يصاحبه معه حب لا يستطيع أن يحميها من مغبة الزواج ممن يكرها.. هى الأخرى، لكنه يقوم بعملية تعويضية، إذ هى أيضاً «بنده» وهو ما تعدد أن يكون هفوة Error على لسان الأب فى تلك المواجهة المجهضة «عنده قرى حازلى بفتك قصدى أكثك».. وهو إذ يحاول إزاحة بعض التفاصيل عن ابنة له (مفوضة فى المستوى الواقعى وحقيقية فى المستوى الوجدانى)، ما هو ذا يفت أمام اختوارها فى الزواج لتكون مربية أخرى مع البطلان، لكنها أيضاً مجهزة إذ يقرر غيره أنها ستخرج «دكتور ولوم» رواته من قهر!!.

إن الواقع الإنسانى بكله عبر التشنجة موسم بالهجر منذ الميلاد، قهر الأسرة، قهر المدرسة التى يصب فيها يحيى ويحمل أيضاً تاج شوك حيث ديكتاتورية المولى ولأخلاقه معاً ر.. والصحة التى تنهمم بأنه غير مصرى فلا يملك إلا انفعالا صادقا «عاروزى أفتح تفوحك»، ويشترك فى المظاهرة التى تهافت «تحيا مصر.. مصر.. مصر.. تحيا مصر» ويصحب ضابطاً ويتمكن من الهروب، لتأويه امرأة تعرب ويعود مصابا للمصاحب الذين كانوا متحمسين، لكنهم يلعون ببايردو ويبيعهم عبدالهاده، ذلك الذى سيجاوز

تصوره فى التكبر كل حد عندما يتحدث بصوت المسنول «لو كلمت شوط واحد من الفيلم حقتاقى نفسك فى السجن!!، ها هى ذى كل المؤسسات تطوق بأغلاها على أنفاس يحيى وتزبد من وطأة المكبوت الذى أنفاس يمكن أن يدفع به لنصفه الأخرى من اللهر لولا المبدع والخلق فيه، حيث يندفع المكبوت من قمع الأعماق مع شجاعة أن تقول ويصدق، بخاصة أنه بما هو المبدع!!

أنا على مسابساتى... أبيع أحلام زى الأمريكان «أولك الذين يوجه لسياستهم ولواقعهم أصابع اتهام تذكرنا بعبارة فرويد «أمريكا إنها غطلة.. غطلة كبرى»^(٥٣)، لكن هذه الشجاعة وذلك الصدق، بل والعمله الإبداعية بكل إمكاناتها فى تعزير الدفاعات، لا تكفى وحدها للإسكاف بما وراء Meta (لا يمتاها الميفانيزي ولكن بالسنى الذى طرحه فرويد عن علم نفس الأعماق، من خلال مقالاته فيما وراء النفس Meta-psychology).

وما هو ذا يوسف نفسه يتحدث عن العلاقة بين الواقع والحكاية (بين الواقعة والحقيقة)، هل تذكر فى الاختيار عندما نظر يوسف ويهى إلى نفسه فى المرأة؟ ده يوسف ويهى أو صورته؟ وأيهما الحقيقى؟ أين تبدأ الحكاية وأين ينتهى الواقع؟ لا أعرف^(٥٤)، وكيف كان له أن يعرف، إذ لا نطن أن التحليل الذاتى وحده يكفى بدون أقدر وضع فطما على أحرف يصعب أن نرى، ويغن شفرة المستدعات التى لتنبس فيها الواقعى بالمثلى، إن مقال يكتبه الموزع السينمائى المبدع بعد أن أقسم أن يقول الصدق «هلقت»، وما هو ذا إذ يستدع العلف بدخله فى آخر مشاهد «الحديثة» (الحكاية والواقع) تتراقص العبارات:

«.. سامحنى إزى تركتك وحدا

.. لم أكن وحدى منذ الآن.. هيه.. أدى الحديثة».

تظهر حين تكفى، وتختفى فيما يظهر، ولا يكفى على حد تعبير «أوتوفينكل»

o Fenichel أن أولى الانفصالات التي كانت فعالة حتى الآن فهو منغم من جراه انهيار السدود.. لقد أصبحت الصفات النفسية طليقة، وبالمثل فإن الطاقات التي كانت مكرسة لمحاولات كبح جماحها، ما هي تتدفق، مستخدمة كل إفراغ متاح.. إنه لتضار نرجسي شامل.. حتى إن القدرة المتعلقة بتحقيق من جديد بدرجة أو أخرى، فتمتثل الحياة مليئة بدرجة خلابة.. وهكذا تتمحق النرجسية الأرتية المعلقة، (٥٥)، وياله من ثمن لابد أن يلزم المبدع - المورخ (والصالح - المورخ) بمنسوبة للجدل مع نتاجه، لا عبر تحليل ذاتي فحسب، بل مع الآخر.. مع نقاده وخاصة أن النرجسية بغتر ما هي معطى أولى لاحتياج لدرجة فارقة Threshold منها، فإن الدرجة القصوى منها يحقق عبرها «المعاني الثلاثة المضمنة فى الأسطورة: معنى النزلة ومعنى الحب ومعنى الموت» (٥٦) .. إنها قد تعجب معها حب الموضوع، ومع «القدرة على حب الموضوع فإن نمطا آخر يندرج نرجسي Pastnarcissism يقوم على احترام الذات Self - respect يصبح متاحاً، (٥٧)، ولما موضوع لا يمكن إغفاله فى العملية الإبداعية التاريفية، إنه الجمهور واللغة التي يُقَمُّ له بها الإبداع (التأريخ)، إذ إن سولا يظل برأسه، لمن يقدم العمل؟!، وهى قضية متدور إليها كرافد من روافد تدخل الغلال والأبعاد بين المورخ والسياسي فى نهاية المعادلة، لكن ها نحن وقد وصلنا إلى مشارف نهاية بعد أن تحقق لنا فى كل خطوة أن يوسف شاهين بما هو مبدع، إنما هو مورخ، قدم بإبداعه مزجاً فريداً بين الذاتي والموضوعي وارتفع بالذاتى إلى تخوم الموضوعى حيناً، بغضاً به حيناً آخر لكنه فى كل الأحوال أراد أن يكون صادقاً مع الذات، تلك التي تحكمها التفاصيل لدى الكافة بدرجة أو بأخرى وشوياً ليس لانفكاك منه، إذ الأنا مجهلة، بل وتطلب التحويل، لذلك ودرغم أن يوسف شاهين قد استرد شبابه من خلال «الخط الذى يربط بين المصريين، بقدر ما علم عديداً من الصابوهات التي يُسعى على مخرج من العالم الثالث أن يقترب منها، إلا

أن الوعى والمركبات سيظل زيفاً دونما جدل الآخر بعيداً عن الأحكام القبلية والتقديم الانطباعي والثباتى للفالب على الحركة التقديرية السيمالية فى مصر، وخاصة مع عديد من قبيل يوسف شاهين، وما هي ذى أفلامه الثلاثة التالية «الوداع بولنابرت، اليوم السادس، وإسكندرية كمان وكمان» بقدر ما تشير إلى محاولة للخطي، استغافات من «شجاعة أن تقول «والقدرة على مواجهة لذاتى لقرابا من الموضوعى، ويقدر ما تشير إلى تجاوز العزلة انطلاقاً «معنى الحب» إلا أنها أيضاً هُوت، فى أفق البعد الثالث المتضمن فى الأسطورة، إذ أشتد أوار النرجسية، إنه لم يعد جائعاً لموضوعات جديدة فحسب، بل إنه يشعر بأنه حر» (٥٨)، لكن الحفارات الطفلية هي الأخرى - مثلها مثل الناقات التي كانت مستخمرة فى محاولات جامدة لكبح هذه الحفارات - ها هي ذى تتدفق الآن مستخدمة كل تفرغ متاح - كما سبق القول - وياله من محاولة صعبة تصالف تلك التوازنات التي أشار إليها يوسف شاهين بصدد «حدوته المصرية»، لكنها هذه المرة معادلة صلبة وموازنة يقع فيها كل قلم بحديق ذاتي بين أن «يقول» و «يعرف» فى الآن نفسه، إن الموضوع إنما يتم عبر الآخر، ذلك للفالب الماضى معاً فى أفلام يوسف الأخيرة!، ودون دخول فى التفاصيل يلزمنا بها ما أشرنا إليه فى مرحلة من مراحل المعالجة من أننا ملتق عند وسط العقد فى أفلام يوسف شاهين منذ الاختيار، يكفى أن تشير إلى ما نلتفه من أن أفلامه الثلاثة الأخيرة كانت مخاضاً جديداً ونظراً وليداً جاء من حيث الشكل والمضمون إرهاباً بحقيقة قادمة للمورخ المبدع تبدأ منذ هذا العمل الأخير ونحى به «التسامرة متدورة بأعلاه»، ذلك للفيلم للتصويروالى، والذي سبق وأشرنا إلى تلك الصلصة المغفلة التي صاحبه، وهذا لا يخفى على متخصصى كافة تشكيلات الدفاع التي ينتجها جرح الهروب النرجسي الذى يمثل عائقاً متيحاً أمام دراسة جماعة (أو مجتمع) تصر على عدم

التعريف على ذاتها، ورغماً تريد أن تسترد عافيتها!! هذا هو البسيط - مع اقتراض حسن النية - موقف أولئك الذين علا لهيب نيران متجذبهين بدون حق وشعروا إلى «جربة»، نشاز لمصادرة حق الفنان فى التأريخ، وشجاعة أن يقول، ونسوا أن الالهيب قد لايلفهم فحسب بل تعد أسئلة لتأكل مشايه.

إن هذا الفيلم فى ذاته الذى لايتجاوز نصف الساعة فحسب، مقال له صداه فى أعمال يوسف شاهين من حيث بث مشاهد تصويرية فى أعماله التراثية، لكنه هنا يصغر على نول التسجيلية مدخلا رواقيا يبرز من خلال تسجيها فى وحدة عضوية، وأقماً معاً يعود فيه بقاء الرقائق فى لغة سيمائية - ليس دورنا هنا بتقييمها - نحن مسنون فيها بدور للمورخ المبدع، ومدى تطابق دوره مع المورخ العالم فى موضوعية تتجاوز ذاتيتها إذ تظن لاحتيمها فى مواجهة بناء لغرف إنسانى، وإحباطات ومركبات (عقد) إنسانية، ويوسف نفسه هو القائل فى حدوته مصرية «الراحد شى عارف يبطل سيجارة حيدود ينسى عقده وماضيه»، وهو الذى يردد أيضاً على لسان يحيى (يوسف) «أنا معقد وعصبي»، وما نحن فى جلدنا المعرفى من خلال الوقفة على ضفاف بعض أصمالة وضما أدينا على بعض مسارب هذه «العقد التي بقسوت ظلال لها فى المذاوج التي اخترناها، بقدر ما كانت العملية الإبداعية التاريفية نفسها، وقيمة الفعل وشجاعة أن تقول - مع الصليب بالأساطير (التسجيلات) - الصاعقة للى لايدراً ما كان إنسانى - فى كلها، مخدلاً ثريا تجترى معها ككوداً من الشفاء الثقائى والبسورة المتعلقة التي تستعطيح أن تورل هونا فى ظلمات الذات ومجاهلها.

وماهو ذلك الذى أقسم أن يقرول فلايكذب - مهما اختلفنا حول ما يقول - يقارل فوق سدود وقفاته ويجوس فى تخوم من الواقع مرققة - مجهلة (لاممهرلة) ماء، فى شجاعة يبتدعها حملة لأسنة اللهب ليضع أدينا (جمهوراً ومسؤولين، بل وللعالم دون

وجل) على واقع اجتماعي - اقتصادي بعينه، هو قى ذاته دافع لاتجاهات وتصلوات إن لم نتمل في حمار معها اليوم فسبحاننا غداً، بل إن تراكماتها التي تنخر في بنية المجتمع خطر داهم إن لم نسمع صوت «تريزياس» ونشركه قبل فوات الأوان ونحن على مشارف الساعة الخامسة والستين!!

لقد قدم يوسف شاهين في زمن فيلمه بالغ التقصر بالنسبة لما طرحه من وقائع بما هو المرزخ - المبدع القادر على أن يقول بروايجه حشداً، بل زخماً جديراً بالخطر من قبيل:

«الفقر والفروق الطبقيّة والطبقات الجديدة التي استقرت وانقلمت معها أهرامات عدة من قبيل أن يصبح البلم سقوف مشاع وعبق على صامحه (ومن أراد أن يقرأ وثيقة علمية في هذه الموضوعات فليرجع إلى الدراسة المسيحية الرائدة التي قام بها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية)» (٥٩).

«البطالة بين خريجي الجامعة (في أعلى السلم للتعليمي) وحتى بين عمال الدراجة! (ولا أعتقد في حاجة هذه المرة لتشير إلى حشد من الرسائل الجامعة والدراسات الرائدة في الموضوع فما أكثرها).

«الفلاذ وارتفاع الأسعار مع تدنى مستوى الدخل وتعدد مظاهرها في صلة بالعمدين السابقين، ونظرة للصحف اليومية وإن نقول الدراسات العلمية ونظنها أمراً متاحاً للكافة).

«أزمة الإسكان والكندس السكاني وعشوائية البناء وصولاً إلى السكنى في المقابر! (وهل هناك من لا يرى - حتى بدون حاجة لتذكر مصادر علمية؟).

«فقر التقديمات والمعاونة اليومية للمواطنين (مثل المجارى وتدهور المرافق بعامّة والمنازل بالأمهات والمواصلات وما إليها).

«قوضى المدينة والنزحاج والقبح الذي ما عاد يدرك قيم الجمال وهو ما يسوقنا إلى:

التفاديل السينمائي والمؤرخ

لقد قدّم الفيلم من خلال طالب جامعي عاطل - خريج كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية - وماهو يسأل يوسف شاهين في نهاية الفيلم التسجيري والى القصير المشهود معاً محقّق... يبقى كويس؟! (قور يوسف قاتلاً) هوه ده اللي شايعة.

قصيد من المرارة وتعزية للحرر ورزية مرهصة ما بين القهر والتعصب، إن لم تواجه المشاكل بروية مستبصرة تلك شجاعة أن ترى، وتعي الغد، ولا تخفي رأسها كاللعمام، إذ كيف يتم علاج إننا من يستطع الصبر، بكافة مؤسساته أن يبدل «أنا أفراد، وأنا جماعي» يقول ويشارك ويتحمل، وكيف يحسب ذلك دين ديالوج الأنا - أنت، والمشاركة المتعددة الأوجه وإرادة التغيير الذي يستحيل أن يحقق دين مسرفة واستعصار بأبعاد المشاكل ومشاركة في السلم والمغرم والرأي، وصديق للقسول والصبر... وهذا من أن تكون ليرة الفئان وتأريخه للوقائع (إبحار) لجلد العالم - الفئان، ارتفعت أسنة حداد، حيث صبحات أولئك الذين أرادوا أن يفرسوا الفئان وتراؤبا من أجل أن تتدخل السلطة!! وما أكثر حججهم الزاهية التي لو استجيب لها لاكتسحتهم هم الآخرين، وهذا أنبرت أفلام وارتفع صوت البصيرة، لتكون القاهرة «مورة بأهلها»، إرهاباً بدور فريد وواجب للفئان إذ يحذر وينبه ويذكر ويشير جدل المعرفة من خلال الرأي والرأي الآخر، وما يجب أن يقدمه للفئان للعالم ويسوعبه العالم لتكون نتاجه بذاتها بعض رصيد للفئان، وتطور حركة المجتمع إذ تعد جسور العوار في بنية ديمقراطية تهتم بقيمة الفعل الذي يمسى للنهائى كي يمنع كسرة اللد بأن نعرف... ونشخص من أجل علاج لا يعرف الابتكار Denial ويؤجل المحجب التي تصول دون الإدراك، ويؤنن الواقع والوقائع بصور خلاصة علاقة لها من قريب أو بعيد بالواقع ذاته، وما أبعد المسافة بين أن نمالي بالباطل وبين أن نصارع بالحق والحقيقة دون مراراة، ونغسل بماء مرسوعة تدرك حتمية الذاتية للخروج بالحوار البناء وجدل العالم - الفئان من خلعان الوقفة إلى راحة

«انهيار نسق القديم وتدهور البناء اللغوي من قبيل اللغوي الثقافي كانتشار الأغاني النابضة واللن للمبتذل بعامّة...

«وتفاعل هذه المظاهر كلها وغيرها مما قدمه الفنان وما نتج من نزعات للتطرف.

لم يفت يوسف شاهين في فيلمه - المفرد والحادث - عند هذه الأمور فصب بل قدم رؤية للوقائع من خلال واقع تسجيلي لمظاهرات طلاب الجامعة منذ حرب الخليج وإدانة التفوذ والتدخل الأمريكي، والواجبة الطيفة من قوات الأمن ومذمومة وكالة CNN وهي تردد «واري أخذ الجنود أسامى وهو يستمدد لإنقاذ قنبلة... دخلت القنبلة الحرم الجامعي».

كلها أمور يعرفها وشاهدها العالم كله في عصر التطور المذهل لوسائل الاتصال التي يستحيل معها أن ينأى جرح، وهي في ذاتها ديناميات تتفاعل في جليلة يبرز فيها آتيا - وعلى الصلح فمجب - تسوية معرومة للاستسلام لأننا أعلى حام وملاذ ومطلق القدرة يبرز في مشاهد متعددة لأولئك الذين يستمعون إلى أغنية بعينها، سلمت إليك أمرى يارى... هيرك مالتويت، ولكنه استسلام مشوب أيضاً بما يفرزه من طرف وتحول فيه أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، وأخطر من ذلك كله، ذلك الشاب المتلصحي الذي يحاضر جمعا قاتلاً «أحبا بدمي في جامعية أشد من الناهلية في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام... واحنا بنقول المجتمعات دى كلها جامعية... ومن لم يحكم بما أنزل الله فأرسله هم الكافرون...»

الفهم وقيمتي "العيب والعمل" وندى مرام الحناء والتخطي.

تُرى، هل تطابق دور الفنان في "القاهرة مدورة بأهلها" مع دور الموزع، وفي ضوء معايير البذء التي طرحناها؟

ألم يكن يوسف شاهين مؤرخاً فناناً أصناه جهالة الواقع بلهب الفن ولفته (أي الفن) وقدّم تاريخاً برونياً؟!.. لكن تُرى، هل وضع يده أخيراً على تحقّق Verification لتصدّق مقولته (لأرى فرقا بين التسجيلي والروائي).. إحدى قواعده دراسية هي أن تكون كل عناصر الكلاكل وجدانيته في خدمة بناء الفيلم، (١٠) ..و.. لن تستطيع أن تكون عالميا إلا إذا تخطيت من مصر... أما الموضع الذي يتناوله المخرج بالمسألة، فن يوسف بالعامية ما لم يكن على درجة كبيرة من الصدق ومرتبيا بالواقع ارتباطا وثيقا، (١١) و.. يتوقى على الدلالة أن تعمل بحيث تصل السينما إلى ٣٠ مليون مصري لم يشاهدوا فيلما حتى اليوم.. يجب أن تصل السينما إلى هؤلاء الأشخاص لأنّها تعد في نظري أفضل تخطيط في الدورية السياسية والفلسفة والاجتماعية والذهنية للشعب.

تُرى، هل يستطيع يوسف شاهين أن يحقق ذلك مهما كان التدخل بين أساطيره (الثانية) القراء من موضوعية يلزم بها النقد (رغم تحفيق في التدخل)، بقدر ما يلزم بها العلم (الذي حتما أن يحايث التدخل)، إذ إن أي مشروع للسينما - علما أو فنا - إنما توجد مدابع في علم التدخل.. (على حد قول لاجاش)، الذي يرى أنه "لو لم يكن هناك تخييل وتخييل لبقى الإنسان على حاله كالحيوان، مصندا للمعاصر الأضواء ولما كان هناك واقع بل ولاحيقة، (١٢)، ومكنا تتداخل الظلال والأبعاد ما بين الموزع والسينمائي، وما هو ذا يوسف شاهين يمثل شوبنجا مكتباً لفنانين الدورين وهو ما يسم كل سينمائي مع خلاف في الدرجة فحسب، قريبا يطابق، وبعداً لا يلائل فيه التدخل... و.. ولم يكن باقيا إلا أن نناقش قضية أخيرة تتعلق بأهمية ومسوح للغة لدى الموزع العالم، والسينمائي الموزع، وهو لغد يحتاج إلى حوار آخر يساعد جدله مع البديع

الموزع يوسف شاهين.. وثلك قضية أخرى تحتاج لمداخلة أخرى.. أو حل حوار للصحية في هذا المنتدى يضع نقاشا على أحرفهما، بقدر ما نتواصل حول المداخلة وكلها، فنسقط عصمة التواصل، ما بين الظلال والأبعاد، وعندها تكتمس المداخلة بعداً بل وأبعاداً جديدة، علما بلورها الحوار. ■

المراجع

- ١) دراسة قدمت بالمقهى للحديقة أمهرجان سينما التاريخ والأطورة (بحرية، تونس).
- ٢) Lagahe, D., Fantasy, Reality, and the truth, J. of psychoanalysis, No 45, 1964.
- ٣) صلاح مخيمر، في تقديم "كيف تقيم بالدراسة للتعليمية"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠.
- ٤) جاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، مساهمة في التحليل النفسي للمعرفة للمعرفة، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧.
- ٥) مارتن هينجر، نشاء الحقيقة، ترجمة عبد الفتاح مكارى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٦) حسين عبد القادر، الفصام، بحث في العلاقة بالموضوع كما تظهر في السيكودراما، رسالة ماجستير قسم علم النفس بآداب عين شمس، ١٩٧٤ (غير منشورة).
- ٧) سيموند فرويد، محاضرات تهيديت في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.
- ٨) جاستون باشلار، حدس اللغة، ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زعيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ٩) موزيس موزر بلوغى، المرلى وللأمرلى، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- ١٠) محمد بن عبد الرحمن السقارى، الإعلان بالتحريخ لمن ذم للتاريخ، لاقاهرة، ب، ١٣٤٩هـ.

(١٠) يوسف شريف رزق الله، يوسف شاهين وأراء في السينما، مجلة الفنون، العدد ١١، القاهرة، أغسطس ١٩٨٠.

(١١) عبد الفتاح دارود، أفلام للمخرج يوسف شاهين تكوّن عدم الانتماء، جريدة الوطن الكويتية، ٨ نوفمبر ١٩٨٧، العدد ٤٥٧٧.

(١٢) مسيللي درويش، للصقور والمعالم في حملة بونابرت، مجلة الفنون، العدد ٢٦، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٥.

(١٣) عاطف محمودة، حدود مصرية بين السيرة الذاتية.. والقضايا القومية، نشرة نادي السينما، العدد ٢١، السنة الخامسة عشرة، القاهرة ١٩٨٢.

(١٤) محمود فاسم، يوسف شاهين والفضال، بأمل الآخرين، نشرة نادي السينما، عدد ١٩، السنة الثامنة عشرة، القاهرة، ٨٥٢.

(١٥) علاء عبد العظيم، المعصور يطلق من القفص، نشرة نادي السينما، عدد ١٠، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٦) محمد زهدى، المعصور، نشرة نادي السينما، عدد ١٠، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٧) كمال رمزي، أصدا السبيليات في راحة يوسف شاهين سينما ٨١، الثقافة الجماهيرية، إدارة السينما، القاهرة، ١٩٨١.

(١٨) سامي السليماني، المعصور لنبوءة سواسية، نشرة نادي السينما، عدد ١٢، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٩) عاطف فتحى، إسكتندرية يوسف شاهين.. لماذا، نشرة نادي السينما، عدد ١٠، السنة الثامنة عشرة، القاهرة، ١٩٨٩.

(٢٠) Youssef Chahine, An Egyptian Story, 26 th London Film Festival, Program Notes, Tran. by Tony Rayns.

(٢١) علاء عبد العظيم، مرجع سابق.

(٢٢) ضياء مرعى، الصقور ومرحلة النضال المصري، نشرة نادي السينما، عدد ١٢، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(٢٣) محمد زهدى، عودة الابن الضال، نشرة نادي السينما، عدد ١٦، السنة السادسة، القاهرة، ١٩٧٦.

التدوين السينمائي والمؤرخ

(٢٤) سامي المسلموتى، إسكندرية ليه، ملاحظات تفصيلية، نشرة نادى السينما، عدد ١٣، السنة ١٢، القاهرة، ١٩٨٩.

(٢٥) مخيمت محفوظ، الأفكار حين تجهض الحقيقة التاريخية، نشرة نادى السينما، العدد ٥، لسنة ١٨، القاهرة، ١٩٨٥.

(٢٦) Poper, K., Conjectures and refutations, Routledge & Kegan Paul, London, 1972.

(٢٧) سيجموند فرويد، مرجع سابق.

(٢٨) Lacan, J., The four fundamentals concepts of psychoanalysis, Tran. by Sheridan, A., Norton & Company, New York, 1978.

(٢٩) بانوراما السينما المصرية، دليل الأفلام المصرية ١٩٧٧ - ١٩٨٧، صندوق دعم السينما، القاهرة، ١٩٨٣.

(٣٠) كمال رمزى، الشخصيات التاريخية فى السينما العربية.

(٣١) كمال رمزى، المرجع السابق.

(٣٢) كمال رمزى، المرجع السابق.

(٣٣) من وقائع مقابلة لى مع يوسف شاهين نفسه.

(٣٤) السيد الباز المرنى، مصر فى عهد الأيوبيين، مطبعة الكلاسيك الصغير، القاهرة، ١٩٦٠.

(٣٥) يودانوفسكى، التسرب عند المسلم الإسلامى، ترجمة إيليا شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٥.

(٣٦) بهاء الدين بن شداد، النوادر السلطانية والحامان النوبسية، مؤسسة كائناتى، القاهرة، ١٩٦٦.

(٣٧) العماد الأصمهانى، التبع القيسى فى الفتح القيسى، مصطفى فهمى الكلبى، القاهرة، ١٣٢١هـ.

(٣٨) كمال رمزى، أسماء السينمائيات فى رباحة يوسف شاهين، مرجع سابق.

(٣٩) أحمد محمد غنم وأحمد أبو كرت، لليهود والمركبة الصهيونية فى مصر ١٩١٧ - ١٩٤٧، كتاب الهلال العدد رقم ٢١٩، للقاهرة، ١٩٦٩.

(٤٠) المرجع السابق.

(٤١) المرجع السابق.

(٤٢) المرجع السابق.

(٤٣) المرجع السابق.

(٤٤) المرجع السابق.

(٤٥) المرجع السابق.

(٤٦) كمال رمزى، المرجع السابق.

(٤٧) الفشارة الوجدانية (لخاتن الوجداني)، مصطلح صكه بلويزر Bleuler عام ١٩١١.

(٤٨) أهدى هذا البيت من مرحبة سرفلكوس لفرويد مقرونا على : "ثانية ذكارية وعلى الوجه الآخر صورة لأبياب وذلك فى عيد ميلاده الخمسين.

(٤٩) عبارات من رسالة "شولز لصديقه كورنر، وكان للعمل فى اكتشافها إنما

يرجع لأوتورنك واستشهد بها لفرويد فى كتابه تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

(٥٠) (من مقابلة مع يوسف شاهين) فى، وليد شميوط جى هينيل، فلسطين فى السينما، فجر، بيروت - باريس، ب.ت.

(٥١) وليد شميوط جى هينيل، المرجع السابق.

(٥٢) Freud, S., Group psychology and the analysis of the Ego (1921), S.E., Vol. xviii.

(٥٣) Jones, E., The life and works of Sigmund Freud, Vol 1, Basic Books, New York, 1953.

(٥٤) وليد شميوط جى هينيل، مرجع سابق.

(٥٥) Fenichel, O., The psychoanalytic theory of neurosis, Norton & comp., New York, 1945.

(٥٦) مصطفى صفوان، شخصية الجائع فى ضوء النظريات التحليلية النفسية، مجلة المصحة النفسية، عدد ١ مجلد ١، القاهرة، ١٩٥٨.

(٥٧) Fenichel, O., 1 bid, p.

(٥٨) Fenichel, O., 1 bid.

(٥٩) المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٨١.

(٦٠) وليد شميوط جى هينيل، المرجع السابق.

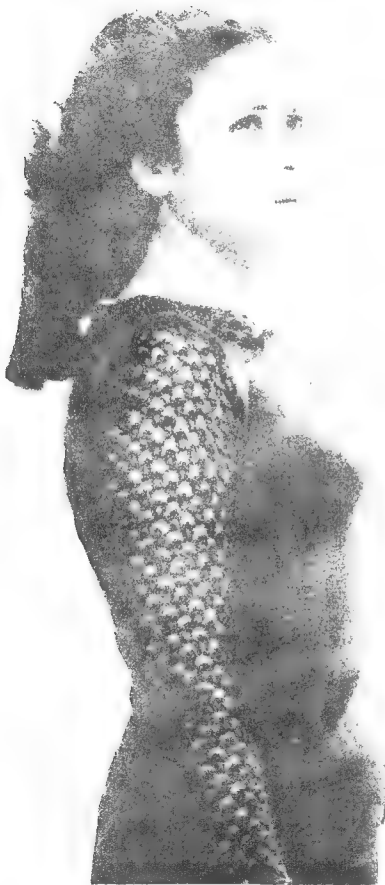
(٦١) يوسف شريف رزق لله، المرجع السابق.

(٦٢) Lagache, D., 1 bid.

• دراسة قدمت باللغة البحثية لمرحان سولما التاريخ والأسطورة، بجزية، (تونس)



محمود ياسين



فنان حمامة

ق

إن انطلاق العمل للفني من حدود العملية إلى الساحة العالمية، يحدى مجرد العلم الذي يداخبل خيال كثير من المبدعين ويحجازر الصفحة التي تعتقد بعض المخرجانات والهيات الفنية والصحافة بل دول بأسرها أن لديها الحق في منحها إلى أي فنان، إن هذا الانطلاق هو بالأحرى أحد التحديات الإنسانية التي لا يذبح في اجتيازها إلا قليلون حيث تلقى العملية نتيجة لتعدد من العوامل وكثير من المعايير، إلا أن العامل الذي في المقدمة ثلثاً هو مدى قدرة الفنان على صياغة لغة فنية خاصة به تلعب من الظلفية البهيمية والقومية والجمعية التي يعيشها.. فتظهر من خلال هذه اللغة رؤية متميزة يلمسها كل من له تراث ثقافي أصيل، وجذور انتماء لوطن وعقيدة.. إنها رؤية حية قوية تعيش لتخلد بمصادقية حادة للامع عميقة الأثر.

وعندما نتكلم عن عالمية الفيلم المصري.. تكون من ألوان التعبير عن رؤية الفنان.. في إطار محدود.. سأعرض لهذه العالمية من خلال مقارنة بين أعمال اثنين من أبرز صانعي الفيلم في مصر والذين لهما من الإنتاج المميز ما قد عبر حدود المحلية وهما المخرجان شادي عبيد السلام ويوسف شاهين وإن كنت أحتفظ في إطلاق لفظ العالمية على كليهما بالمفهوم نفسه الذي يعنى النجاس السامى بكل مصداقته وخطره، ولتبدأ برضى الرؤية التي حاول كل منهما للتعبير عنها في أعماله لتستمر في عرضنا بعد ذلك فنتناول المحالفة الفنية المتميزة التي جسدت هذه الرؤية على الشاشة.

أولاً: على مستوى الفكرة والمعالجة الأيديولوجية

ذات الفنان.. بين الاندماج في العمل والتفكير النرجسي

تتمحور العمل الفني حول ذات الفنان.. هو اتجاه ينبع من طبيعة الفنان عموماً.. فالفنان شخص مركزي الأنا، فهو يرى الكون من خلال رؤيته الشخصية التي يدافع عنها دفاع السمعية، بل إنه يكرس حياته كلها

لكي يجسد هذه الرؤية في أعماله.... وإن كان هناك من الفنانين من يستلهمون إخلاء ذواتهم في قصصهم.. وصهرها متوحدة مع بنية وشخص أعمالهم التي تثقي من بعدهم، فذات الفنان غالباً ما تتوارى بل تنصهر في القضية التي ينادى بها، حيث تتوحد شخصية الفنان وكيانه كله مع رؤيته للصانقة ولاتعود تظهر بعد ذلك ككيان منفصل يحتاج للتأكيد الذاتي، وهذا نستطيع أن نلمس في سوكروبية الإبداع الفني الناضج البائز الذي يخلو خلاله الفنان ذاته من أجل قضية يؤمن بها تعيش في صروح فنية يظل طوال العمر يبنيها.

ولقد أخذ إبداع شادي هذا السطح فترعى في ظلال الصرح الشامخ الذي بناه، وإذا كانت هذه هي سوكروبية الصبح الفني المعطاء الذي يتدفع فوق مستوى لرجسية الفنان فهناك.. على الجانب الآخر.. من يعتبر هذه الارجسية لوفاً من الصدق الفني الذي يضفي على العمل غنى التجربة الشخصية وتفاصيل المعاناة الفردية.. وتتمشى هذه النظرة مع اتهامات الإنسان المعاصر في الفكر والآن في زمن نرى فيه كثيراً من المفكرين يدهون إلى الصغر من القيم الإنسانية المتوارثة بل الطبيعية ونجد عدداً من الفنانين يحطمون في أعمالهم كل مقاييس الجمال المتعارف عليها وبالتالي كل قنات التواصل مع المتلقي.. إن هذه العزلة الإرادية المتعالية أصبحت في رؤية العصر من حق الفنان بل ومن سمات تفرد وتلوقة، وهكذا فحين تصل ذاتية الفنان إلى أقصى درجاتها.. كما نراها في أغلب أعمال شاهين.. يجد هذا الانتهاء قبولاً ونجاحاً عند كثيرين ممن ينتهجون هذه الفردية القسامية من مطلق مخاق ومعايير عصر يرتفع على أنقاض كل ما بناه من قيم طوال تاريخه الطويل.

إن الذاتية المفرطة، كثيراً ما تؤدي إلى إتيان العمل بعشدة كبير من المتداعيات التي كثيراً ما يلوه بها السياق فيفقد مضوجه واستمراريته.. وربما أيضاً محلوله ورسالته التي يريد الصانع أن يصل بها إلى المتلقي،

عالمية الفيلم المصري بين شادي وشاهين

جورج أنسى

عالمية الفيلم المصري

والأجثار الرخيص الذي يمارسه كل الذين أعماه الجهل ومات انتماؤهم لوتركهم بلا هوية.

إن شاذي في «المومياء» لا يطرح مجرد فكرة إدراك التراث بل إنه يطرح فكرة يمتد فكرى معالى الورى واليقظة والتأصيل.. فكرى يضع ليملاً شذرات ومئات الصفحات ليقرأها بل ويحط منها الملايين.. وقد رأها الملايين بالفعل في هذا العمل الرائع فتمحقت عالميته عن استحقاق في أصعب الفترات التي كان يمكن لتقيلم مصري أن يصل فيها إلى العالمية.. وظل أثره في النفوس حياً خالداً كخلود المعاني التي باح بها.

ولتقارن هذا الخط الفكري بالغط الفكري الذي يكاد يسود أفلام المخرج يوسف شاهين.. وعلى الأخص أفلامه الأخيرة التي حاول ومثيها في إطار تاريخي مثل «وداعاً برنابارت» و«إسكندرية كمان وكرمان» و«الهاجر» إننا نجد فيها أنه يحاول التعبير عن رؤيته السياسية من خلال إسقاطها على فترات تاريخية لها دلالاتها في ضمير مصر والمصلحة العربية.. كالحملة الفرنسية على مصر وغزو الإسكندر المقدوني والعصر الفرعوني محاولاً التعبير عن علاقة السلطة بالشعب ومفهوم الديمقراطية في إطار تشبيهي للماضى أو الواقع المعاصر وهذه البنية الأولية كثيراً ما تتقاطع في السياق مع جوانب من حياة المخرج نفسه وتجاربه وصراعاته الشخصية كما أشرنا من قبل.

وغالباً ما يحاول الفنان عبور المسافة التي تفصل بينه وبين رجل السياسة والحمل الاجتماعي.. فحمل جمهورية أفلاطون التي يوردها الفيلسوف يداعب دوماً خياله الخصب وإذا يجسد الفنان بجمسه المرفه ومشاعره الإنسانية الحية المناضل الوطني يسارع إلى التسلم بأدواته الفنية ليحبر عن فكره الاجتماعي ومعارضته السياسية من خلال عمله الفني، وإذا كان من الطبعي ألا يخطو لعل الفني من التعبير.. بشكل مباشر أو غير مباشر.. عن البيئة الاجتماعية السياسية التي

اليقظة والورى التي يجتازها مواطن بسيط عندما يبدأ في إدراك قيمة تراث وطنه الذي عاش منذ نشأته يراه سلعة يتاجر بها قومه في غربة من القانون والضمير، يبدأ الصراع الداخلي في أعماق الشباب «موتيس» وبين ضميره والورى الذي بدأ يتفتح فيه وبين ارتباطه وعاطفته لمشيرته حتى يواجههم في النهاية مخاطراً بحياته لكي تعود المومياءات إلى حيث ينبغي أن تكون.

وإذا طرح لنا فيلم شاذي هذه القضية الحيوية والسياسية.. قضية ورى وضمير أمة قد أسلخت عليها ظلمات الجهل والاستعداد قروناً طويلة نراهم يهاجمون فيها يجهلون قيمته ومعناه.. يمتدحون الفنان المرفه المبدع ليتناول بمعالجة صيغرية، إرهابات هذا الورى وأعماق هذا الصراع في جو قريذ استطاع تشكيله بإعجاز من خطوط وإيقاعات الفن والعمارة المصرية القديمة فإذا بنا نشعر ونحن نشاهد الفيلم كأننا نعيش أحداثاً تجري في مفرق طرق الأزمان ولوحة التاريخ.

إن روعة الفكرة الأساسية هنا تظهر واضحة في كيفية التجسيد الدرامي لذلك العقيلة الصارخة بين تملح التراث.. الانجار في المعاصرة.. وبين إحيائها.. إخراجها من قورها لتأخذ وضعها الذي يليق بها متجاذبة في كبرياء أمام أعين التاريخ وحضارة مصر الذي تمثي فيه، إنها فكرة تدور أعيننا إلى حتمية تحرير القيمة الحضارية.. ميزات التاريخ.. الذي قاوم كل أسباب الاندثار وفقرى النمار والسياس.. من التضمين للخص

إننا نرى هذا واضحاً في فيلم «إسكندرية كمان وكرمان» حيث يحرض الصانع ثلاثة محاور متوازية تمتد بطول الفيلم لتلتقي في غايته: حياة ومعاناة المخرج الشخصية.. مرافق تاريخية من عصر دخول الإسكندر إلى مصر.. الأزمة التي مرت بها نقابة السينمائيين.. ورغم محاولة جمعها حول مدنى الحرية والديموقراطية، إلا أن لوجه يوسف شاهين إلى لصق رمزية أخرى وهي هاملت لكي يعبر عن البحث عن الذات وتأكيد فرديتها، يأتي كالتراثة التي يصر الصانع على إضافتها للتعبير عن جانب آخر من بواطن تجربته يخشى ألا يتضمنه العمل، إنها محاربة للاحظها في أعمال شاهين كلها التي حاول فيها الخروج عن شكل السياق التقليدي في محاولة مستميتة لبلوغ الإبداع عن طريق الخروج عن المألوف وليس عن طريق ميلاد صغرى ليدعى لعل خللا متعين لهذا نجد أن رد فعل كبير من الأقاليم التي اصادت نقد شاهين بصوتوا بسبب عدم وضوح أفكاره وتمسكها بالبالغ، تصفه اليوم بالإبداع والمعتدية عندما يتراجع إلى خط السياق التقليدي الواضح.. والمقبل جماهيراً.. الذى نراه في فيلمه الأخير «الهاجر» حيث حققت روعة تصوير مسموس ومرسقى نوح وتوزيع ناجح والتصوير الكبير الذى ساعد أنسى المصري على تشكيل وتلفظ مشاهدته إلى جانب حرية المخرج العالية في توظيف كل هذه العناصر، نجحاً متميزاً ينادى بالمثل عن أخطار المغامرة الإبداعية الصادقة... ولكنها تصال من الحرفة العالية وإن برزت واضحة في محيط يفتقدنا.. عميقة؟ هل البراعة والمهبة والإنسان هي الإبداع؟ وهل العالمية تقف عند تدوير حرفة صانع العمل للبنى أم تردد مخلة إبداعه؟ هذا ما سنتناوله بتفصيل أكثر عند مناقشتنا للمعالجة الفنية.

التاريخ.. بين البحث والاستهلاك الإيديولوجي

لقد حاول شاذي «عبد السلام» في فيلمه الروائي الأول «المومياء» التعبير عن تجربة

يعيشها الفنان، فإننا لا يمكننا أيضاً تجاهل حقيقة أن نعمة التعبير والاعراض السياسي كثيراً ما بلجا إليها عديد من الفنانين لمجرد ركوب الموجة الغالبية في صياغة الأعمال الفنية المعاصرة بل إن التعبير عن النقد والاعتراض السياسي في اللون بدا في العقود الأخيرة كأنه أحد شروط تميز وتفوق العمل الفني محلياً وعالمياً.

ولأريد أن أقول هنا إن يوسف شاهين يحاول ركوب الموجة نفسها ولكنني ليس بمقتدرى أيضاً أن أتجاهل ولعه الشديد في تحميل العمل الفني مخلوقات رؤيته السياسية بصبرة تتعدى حدود التوازن المطلوب في الرؤية الإنسانية الشاملة للحياة؛ إنه غياب التوازن الذي يجعل القوم العسكارية والحضارية، التي تسيدت التاريخ، وسيلة استهلاكية للتعبير عن رؤية سياسية.

إننا نرى في «المهاجر» صورة مجسدة مشوهة للدولة المصرية القديمة.. فرعون طامع مستبد.. أو أن أراد التعبير عن آخر عادل فلا بد أن يظهر هزولاً مغبياً.. قائد جويش يفتقد الرجولة وإن حقق الانتصارات لوطنه.. كهنة مترابطون مع السلطة المستبدة وإن كانوا أبادة العلم في عصرهم.. عقيدة الطرد تراجعه بالنقد والتسليم بل ولصق بها التسليم كأداة للتمايز الملبقى وضمان استبعاد الشعب الغفير.

ولاعجب أن تتقبل بعض المهرجانات في الغرب.. وليس كلها.. هذه الرؤية بل وترحب بها أيضاً فبعض المفكرين الغربيين يرون في عقائد الشرق نوعاً من الفولكلور لا يندى مجرد انعكاس للأوضاع الاجتماعية السياسية التي ساعدتها الديكتاتورية والبيروقراطية والجهل، وهناك أيضاً التحور الغريزي من الأديان وانتشار الانتباهات الفكرية التي تستخف بالتراث والتقاليد وتسلم القديم الحضارية حتى لقد جاء من يهزأ بعض النظريات التي ترى أن أساس عقيدة الخلود عند الفراعنة هو الخوف الغريزي من الموت، كل هذا جعل كثيرين من الجمهور والنقاد الغربيين يستعذون بمشاهدة التراث والتفهم وقد تم مسحاً.. بـ «الانداع».. على شاشة البحث.



يوسف شاهين



فادي عبد السلام

إننا نرى «رام» في فيلم «المهاجر» يقول لمحبوبته سادراً من فكرة التحنيط ما معناه أن الجسد لا ينفع الروح بشيء في حياتها الأبدية.. ونلاحظ أنه يكاد يردد فكرة اللثائية الغريبة التي تفصل بين الجسد والروح.. بين الطبيعة المادية والوجود غير المادي الممتد خلف الإدراك الحسي المحدود.. هذا الفكر الذي استمر منذ القدم عن الفلسفة اليونانية بعد أن انحرفت عن مصدرها المصري القديم فكراً وعلماً وفناً وإذا بالغرب جهنى لسان هنا الفكر اللثائي النصابي تمزقاً في مجتمعاته بين المادة والقيم الروحية أدى إلى الإلحاد والانحلال والإيمان، فلو بذل المخرج قليلاً من الجهد من أجل معرفة أعقق بعقيدة حضارة استمرت أكثر من ثلاثين قرناً في صدر التاريخ.. ولأقول بأن يلجج نهج أمثال شادي الذين ألفوا حياة بأكملها مغمقين في تراث وبعضارة أوطانهم.. لمعرف أن عقيدة التحنيط عند قدماء المصريين جاءت كرمزية طقسية لتحقيق التصال بين الكيان المادي الجسداني للإنسان وكيانه الفكري والروحي.. فالقدماء لم يقتلوا الفكرة اللثائية الغريبة الفاصلة بين الجسد والروح وإنما أسسوا رؤية متوازنة ترى بين الجسد والروح والروح المنطلقة إلى الأبدية، عدة درجات منها الجسد الروحاني والاسم والنظر وأسسا بذلك فكراً توحيدياً قريباً يحترم الجسد والمادة والطبيعة ويؤمن بالتدالي علماً روحانياً يصنع المعجزات ويحار علماء العصر الحديث حتى الآن أمام إنجازاته.

وجدير بالذكر أن عقيدة «رام» وعشيرة تلك الحضارة التي أراد الفيلم الإشارة إليها من خلاصهم لم تكن أبداً بخلود الروح والشكل الذي جاء على لسان رام!!!! إنه .. مرة أخرى .. التمتع المتفقد.

ويعد ترتيب عقيدة القدماء لخدمة النقد السياسي فظهر مقوس التحنيط في الفيلم كأنها باهظة التكاليف مقصورة على أغنياء الشعب ولا يقدر عليها عامته، مرة أخرى نرى الاندفاع اللاهث لمقد تشبيه سطحي لقضية الطبقة بين اليوم والأمس فيصطدم هذا التشبيه بالحقائق التاريخية وما لها من

المهمة الفيلم المصري

والمتأمل في أسلوب يوسف شاهين في توحيد فكره يجد مستوى عالياً من المعرفة والإتقان يحقق تأليفاً ملحوظاً في المشاهد... فاللقطة يتم بناؤها بحساسية مرهفة ويرعى في عميق يحقق توازناً بصرياً ناجحاً بين محتويات الكادر من عناصر الأشكال المتباينة والكتل والفراغات والإضاءة والظلال والألوان المختلفة وفوق ذلك كله، حرصه على تحقيق أكبر تنوع ممكن في الحركة داخل حدود الصورة السينمائية وذلك من خلال تحريك محروس للتأثير بزاويها وأحجام لقطاتها المحددة بعناية أو تحريك الأشخاص والسماجيع أمامها في خطوط متقاطعة متداخلة وتطلب عليها أحياناً المسارات التحزلية والدائرية، إنه غنى تشكيلي استطاع أن يجسده شاهين في أفلامه واستلزم منه كثيراً من الجهد والعطاء.

إلا أننا لا يمكننا تجاهل مصدر هذا الغنى التشكيلي فالتأثر فيه بتقنيات ومعالجات فنون التصوير الزيني والنحت الأوروبية، واضع جلي.. وإن كان لكل فنان مصادره التي يتعلم منها أساسيات الفنون الإنسانية عامة بل قد يستمد البعض أيضاً من عناصرها خطوط الإلهام الأولى لتشكيل أعمالهم ببنيتهم الخاصة.. إلا أن لقطات شاهين تكاد تتشبع بخطوط وتوازنات الفن الغربي بشكل يجعل الأجواء المصرية الأصيلة التي يحاول باستمالة التعبير عنها، غريبة في فراغ اللقطة ولا تنقل في ذلك غربة عنها، الأغنية الشعبية التي يحاول في أغلب أفلامه تزويجها إضفاء تلك الصبغة المصرية أو العربية المفقودة، حتى إن لغة ولهجة الحوار التي يحاول تمثيلها بأنقاط وتعبيرات تعكس الروح الشعبية تأتي تفعيلاتها وإيقاعاتها وليدة لأنماط غريبة.

والعجيب أننا نلاحظ في أعمال صائعي السينما الغربيين.. وبالرغم من قربهم الطبيعي من المصدر نفسه.. أي الفنون الغربية.. وتلمذتهم عليها منذ طفولتهم.. محارلات صادقة لاستوعاب عناصر هذا المصدر بصورة إدماجية مع الاستقلال عنه بمذهبي كليات فنية جديدة.. فالصفرجون أمثال

الشرق وإداعات الغرب.. إداعات يتمسك خلالها كل جانب بهويته وتراثه فيكون له عطاء مميزاً للجانب الآخر، ولا شك أن علماً يفتي عليه فكر الغرب ويحد من خلال أعماله مفكرى وفناني العصر.. حتى الشرقيون منهم.. هو عالم مصيريه الجفاف الثقافي والجرد فالموت والانذار.

ثانياً: المعالجة الفنية.. وإبداع اللغة السينمائية المميزة

وأتاني الملاحظة المنقطة للمعالجة الفنية مركسة لما ذكرناه عن الرؤية الفكرية.. فالمعالجة الفنية تقوم بجسد رؤية الفنان في عمله، والمعالجة الفنية لغة قد يشترك فيها كشيرون من صناع الفن الواحد.. فهناك قواعد عامة تشكل قناة الاتصال التي تمتد بين صانعي العمل والمختلقين في أي فن، إلا أنها تنقل في الثقافة غير مرئية شامساً كالخطوط للزرقاء المنقطعة الباهية التي وضع عليها المصمم تصميمه وأحياناً بعقداتها وقواعداً ولكنه يحرك بمطلق الحرية بخطوطه الخاصة مشكلاً تصميمات تتنوع وتبدان في تناغمات لاهد لها، هنا تظهر فردية الفنان.. فبالرغم من أن اللبنة الزرقاء.. والمفترض فيها ألا ترقى بذاتها وإنما تخفى في العمل النهائي.. يشترك فيها كشيرون، إلا أن حرية التشكيل الإبداعي يمكن أن تميز الصانع.. تضاف عن هويته وتضيق تفرده.

وعالمية العمل للفني هي تعبير عن احتياج عالمي للاستمتاع بروى ومساغات مفردة ذات طابع مميز أصيل.

مضامين عقائدية وتراثية وحمضارية، فمن أين لأحد الزعم بأن الفقداء في مصر الفرعونية لم يكن لهم من وسيلة لإتمام حقوق التنجيد لموتهم؟ أعتمد أن المصري الفقير، المسقط عرياناً منذ أكثر من ثلاث آلاف سنة والذي تستطيع أن تراه بالمتحف البريطاني في حالة أفضل كدور من الملوك والأمراء المسحطين في الترميمات الثمينة.. يمكنه أن يجيب عن هذا السؤال!!!

تناول ميكلوجيو الصراع الإنساني

لقد تناول كشيرون من المبدعين تعقيد الصراعات الداخلية باللفظ الإنسانية وإذ يكرس كشيرون مساحات كبيرة من أعمالهم لمجرد التحول في الرؤية داخل شخصيات العمل.. مثلما نرى "فويس"، في فيلم "المروءة"، وقد تجسدت كل معاناته وهواجسه وقوى ترمده على اللشاعة... نرى أن امرأة القائد المصري في المهاجر، لها مبرراتها القوية للمقروط دون أدنى صراع فالمعالجة تلجأ إلى الاختصار والتبسيط لتزاد لأجل تدوير السقوط واجتذاب تماثل الجمهور مع الشخصية.

ولستطيع أن ندرك بوجه صام أن الحماسة المفرطة في التعبير عن قضايا الحاضر في حساب قيم ورموز الماضي الحمضارية إلى حد استغلالها بل واستهلاكها واللصحية بهيبتها وعمق مخلولاتها على مذهب الاغراض السياسي، هي حماسة لتتجه رؤية وفلسفة غربية في التعامل مع الحضارة الإنسانية وقد تبدت إقبالاً وقبولاً من قطاعات من جمهوره ونقاد ويؤيد على تلك المعالجة الجزئية التي وصلت إليها أفلام يوسف شاهين بينما تظل المعالجة الكاملة والمناحة خلوياً للعمل لخلق ثمرة لأعمال مبدعين تشبع فكرهم بعصارة هويتهم فشكلوا بها أصنافهم وكانت أعمال شادي في مقدمة هؤلاء، والواقع أن لمثل هؤلاء المبدعين دوراً مصورياً.. فهم يحققون بإبداعاتهم توازناً ثقافياً وحمضارياً ويحاجه العصر.. وذلك إذ يحققون تبادلًا تكافلياً هويياً بين إداعات

فلبيني وبرتولتشي تطمأ مثل غورهم من الفن واللحن الثري... إلا أنهم استطاعوا بمحاولاتهم أن يبدعوا تشكيلات جديدة خاصة بهم بعد أن مزجوا برعى عناصر الحركة والتحرك في الفراغ الثابت، إنه هذا الوعي.. الوعي بأن فن السيمياء والتألي المعالجات السيمائية تعتمد على لغة فنية مستقلة تختلف كثيراً عن مجرد تحريك شخص النواحي أو ضاليل للفن الأوروبي الجميلة، فالمصنوع السيمائي هو في المقام الأول نتاج سمعي بصري دينامي.. يتولد كمزيج من الصورة المتحركة.. بتحريك محتوياتها وتحريك حدودها بتداخل وإيقاع مدروس مع محدويات شريط الصوت من أصوات وموسيقى.. أكثر من كونها لوحات قد تشبع بها خيال ووجدان صانع الفيلم فراح يواد لها مسارات حركية مبدئية على نفس الخطوط والأتاهات.

وكثيراً ما تلق هذه المعالجات بذاتها في أفلام شاهين بدون علاقة عضوية بالسباق كأنها جاءت لإظهار مهارات حرفية ومواقف جمالية قائمة بذاتها، ولجهد هذا وأيضاً في مشهد وصول سيارة الإسعاف بسرعة إلى منزل المصاب بالواله في فيلم «الهرم السانس»، فـ «شاهين يوظف هنا كل إمكانيات التحريك لدى السيارة من داخل العزل من خلال الدافعة الجانبية ثم من خلال الدافعة الأمامية عند دوران السيارة حول العزل ثم أخيراً الباب لتظهر مقدمتها ويخرج منها ممرضان يتنقلان بحسناتها إلى داخل للفرقة لأخذ المريض المبروء، إنها معالجة مفعمة بالحركة إلى الحد الذي يستخدم في أفلام التحريك البرايسية الأمريكية حيث ترى التأثير بها هذا وأيضاً لا يمكن إغفاله، ولم يكن لهذه المقالات في تفسير الأدوات اللغوية مدرراً في السياق، وأشبه نفسه نراه في المشهد الذي يعطي فيه الشاب لمحبوبته.. في فيلم «دعاًساً روبايراث».. منظوراً لكي ترى به الأسطول للفرنسي الذي يقرب من الشاطئ، فإظباب يصعد في مسار حلزوني أعلى كومة من الأقماع ليصلها المختار من خلف كتفيه وهي جالسة على التمة، قد يكون الشكل له مدلول محين استدعى هذا التكوين إلا أن

تعميد الحركة بشكل ينسج تكوينات لوحات الفن الفرنسي الرومانتي بكل تدخلاته وتفاصيله التشريحية، ويحير في رأي مزجاً من المبالغة في تحميل المواقف والانفراج وراء توصيد جماليات الفن الأوروبي من خلال أكثر مدارسه أفعالا للحركة والتأثير في المشاهد وهي المدرسة الرومانسية التي ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر والتي تراجعت للفنانين الفرنسيين والتربويين أنفسهم عن الاستمرار فيها لما فيها من افتحاح ومحاولة للتأثير على المشاهد ومجانبة للصنق.

ونستطيع أن نلاحظ هذه الظاهرة أيضاً في «الشاهج» في مشهد المفارقة التي تدمج فيها عشوة «رام».. فنجد أن كل الأشخاص بعد إقامة طقسهم وتحركون بسرعة ويتدفقون في مسارات مدروسة بديلة بحيث تتعلم الكادر في خطوط ساللة تتقاطع مع خطوط أخرى تتدفق عكس هذا الاتجاه، وإن قارنا هذه التشكيلات مع تكوينات الخطوط التي يبدؤها شاهين مع مديره الفني لوجدنا تشابهاً شامهاً صراحاً مع تكوينات لوحات الفن الرومانتي خاصة أعمال الفنان الفرنسي Gustave Doré في أواخر القرن التاسع عشر، حتى إنها لا تمتدح تحريكاً لروحاته سواءً تحريكاً للصحوة.. كالأشخاص والمجاسيع أو حركة العناصر المعمارية كقوسب العدد الضخم في السعد الفرعوني.. أو تحريك زوايا النظر وحدود الكادر بتحريك الكاميرا من أجل المصيرل أيضاً في التكوينات والترايزات البصرية نفسها، وإلى هناك أفل على ذلك من تكوين مشهد لقاء «رام» و«خوته في السعد المصري عندما أتان عن نفسه أساسهم» هذا المشهد يكاد يكون مقلداً نقلاً مباشراً من لوحة «دفوية» الشهيرة «يوسفا وخوته في مصر» !!!

إن كسسان هذا الأسلوب الذي يردد ويصد... حتى لو بنون تصميم مسبق.. للصنق والمعالجات اللغوية الغربية.. قد يعكس نوعاً من البراعة والحرفية العالية، فإنه بلا شك لا يملك الإبداع أو البقية في شيء.

أما شادي فقد استطاع أن يصوغ من خطوط للفن والمصارعة للفرعونية التي عاين

طوال عمره يهوى في أصماقها لغة سيمائية فريدة خاصة به تشبع بمصبغة مصرية بولية واضحة، لقد أتت معالجاته السيمائية للصورة والحركة متميزة أصيلة تعبر عن تراث صوفي وتردد رؤيته عن بحث التاريخ من قديم السيمان، يكفي أن تتأمل تكوين الكادرات التي شكلها بلطاف من مسفودات الألوان والأشكال والزخارف الفرعونية.. لقد استمدوا من مصادرهما بين عمارة وزخارف المعابد وكتابات البرديات كمفردات أعاد تبسيطها جملاً بصرية مسموعة نفراً ونص بكل وضوح وروعة الفن الأصيل.

إننا نرى الصورة في فيلمه الضائد «السوماء» كأنها تسجيل فني هي مسطور على الكادر بالألوان لا تختلف في قدسها ووقارها عن أجواء السعد والفيرة والوادي، أما الصورة فهي تتألف من كتل وشخص وإضاءة المحدود تمثل مساحتها في الكادر بتناسيب هندسي دقيق يكاد يصارع لعب تصميم النقوش الماطفية في السعاب حيث يخلو فيها كل من الفراغ والكتل في نهاية حي،

وهذا ما نلاحظه في القطة الطرية التي توبن «دوبس» وهو مقل فائقد الوعي على شاطئ النهر، يظهر هذا أيضاً في كثير من المشاهد التي تتعلم فيها الكتلة الفراغ في تباين صراح كأنه يردد صورة الطبيعة المصرية ذات التباين الحي حيث يبق وادي النيل الصحراء القاسية بطول الأرض الممتدة.

أما الوجود التي تم إظهارها بديلة شديدة وتم تأكيد ملامحها ذات الأصل الفرعوني بماكياج دقيق فتظهر في جوانب الكادر لتحدد علاقة موازنة حادة للبحر والتأثير، وهذا ما نراه من كثير من المشاهد التي يرد فيها المزار بين رئيس وأهله أو عندما يثور الصراع الداخلي لدخله فيحاور ضميره وعقله.

وكثيراً ما تنتشر الكتلة البشرية في فراغ الخلفية في توازن وتناغم معماري إيقاعي، محتبانية في ألوانها الداكنة مع رمال الوادي

المهمة الفيلم المصري

كانت هذه مقررات لغة سينمائية جديدة فريدة بكل المقاييس.. لغة مصرية بولها ومعالجاتها ومقرراتها نحنا شاده على شافة السينما العالمية بأدوات فنون مصر القديمة فكانت العالمية الواسعة رد فعل طبيعى لمصدق الفنى وارتباطه بجذوره الصميقة اللذين تجليا من خلال إبداع عبقرى.

وتظل العالمية.. فى المقاييس الإنسانى الصادق الذى يشهد له التاريخ.. هو الإبداع، إبداع الرؤية التى تستوعب أسمى معانى التراث عبر جذور الفنان الضاربة فى أعماق بيئته.. وإبداع المعالجة التى تجسد هذه الرؤية فى عمل رائع.. بلغة فنية متفردة متميزة تعمل على انتماء لوطن وعقيدة.. إن هذا هو الذى نفهمه بالإبداع والعبقرية.. إنه إبداع يسمر فوق كخبان الحرفية والإبهار والتخريب.. والعالمية الوراقية قد تمنحها مصالح ورؤى ومقاييس عصر معنى وشيخ.. أما العالمية الفالدة فهى متعة التاريخ لمن يستحق الفلرد. ■

ممتدة ليلامس كفاء الجدارين اللانبيين ويزلن تدفق كلماته اللقيلة وتعبيرات وجهه المائدة مع خطراته البطيئة للمنظمة فى إيقاع ينقلنا بكل حواسنا وإدراكنا عبر فراغ الحدث.

ونستمر للأنامل التحريك الإبداعى الذى يشكته شاده من خلال دراساته وخبراته كمهندس معمارى فنان.. حيث ينقلنا فى مسار عجيب عبر ألبية المهد مستخدماً زوايا للتصوير وإيقاع الحركة مع التمازج والتبادل بين التلمات بحيث يحقق تنابعها استمرارية عبقرية تجعلنا نشعر كأننا نمبر مدينة فرعونية بأكملها.

كأنها كتل معمارية راسخة عبر الأجيال ونلاحظ هذا بجلاء فى المشهد الذى تظهر فيه النساء بملابسهن السوداء على سفوح التلال الرملية.

أما الحركة.. وهى للحدث الأكبر لذلك المخرج الذى استمد مفرداته البصرية من العناصر الدابنة بال الراسخة عبر الأجيال الطويلة.. فمجدده قد رسمها بإبداع بحيث قطعت مسطح الصورة فى محاور هندسية صريحة وإن تحركت الكاميرا وهى تصوى الكتل والأشخاص فهى تتبع النهج نفسه مؤكدة مسارات وتقاطعات مدروسة فتجود إحياء التصميم الفرعوى العائلى بمعالج حركى يستوعب جو عصر القصة التى يروها الفيلم ولايقف عند المحاكاة السطحية المباشرة للمحركات الفرعونية القديمة.

فهى معالجة فنية استقت عصارة التاريخ لتتمثلها أحشاء الفنان وتصير منها كياناً فنياً جديداً يلتصق انتماء الجذور الصميقة لمصدره.

ويكفى أن نذكر هذا المشهد الرابع الذى أخذ، وليس، يزل فيه درجات السرداب ويده

تأويله

تمتذر، القاهرة، للكتاب الذين لم تشر مساهماتهم حول: «السينما المصرية - قرن من الأحلام»، فى هذا العدد، نظراً للحيز المحدد سلفاً للمجلة، والذى لا يمكن تجاوزه. وتعد أسرة التحرير باستكمال محور «السينما المصرية، فى العدد القادم.

التحرير



لوسى

الفاخرة



عبد السلام حنا

فارس الواقعية الجديدة فى السينما المصرية

ن . ع

قا

كما كانت بدايات الواقعية فى السينما الإيطالية التى بدأها فلان السينما الإيطالى / روبرتو روسيلينى فرفع شعار أقبل كل شىء.. علينا أن نعرف الناس كما هم.. وكانت رد فعل على سينما التليفزيون البيضاء فكانت الدعوة هى الخروج إلى الشارع حيث الحياة بعيداً عن جدران البلاتوهات فقدمت أفلام 3 روما مدينة مفتوحة 2 ثروتيو روسيلينى وفارغا فى كتابة السيناريو فيليني، الأرض تهتز! للوكينو فيسكونتى ثم توالى أعمال 3 جيوليزى دى سالنتى، ألامى، سكولا فيليني، داميانو داميانى، ومن أهم سمات الواقعية الإيطالية صنع أفلام تعبر عن مشاكل الناس الحقيقية من الطبقات البسيطة، فكانت الصورة تسم بطابع القسوة الجميلة.

وفى السينما المصرية جاءت أفلام (الفتوة - بداية ونهاية - شباب امرأة - الزوجة الثانية) لصالح أبوسيف، وأفلام يوسف شاهين (باب الحديد - المصفور -) وأفلام توفيق صالح (درب المهابيل - صرناح الأبطال - المتحدين...)، لمدناً طبيعياً الواقعية فى السينما المصرية التى بدأت كمال سلوم بـ (العزيمة) وكانت من أهم ملامحها تصوير الحارة المصرية وعرض مشاكل الطبقات المتوسطة الحقيقية، ومن أهم ممثلى هذه الأفلام (شكرى - سرحان - فريد شوقي).

وفى ألمانيا بدأت ظهرت مجموعة جديدة يمكن أن ينظر إليها كامتداد للواقعية المصرية وقد أطلق عليها النقاد: حركة (الواقعية الجديدة) فى السينما المصرية) وقام معظم فنانى هذه الحركة بطرح أفكارهم التى تتفق وفكر جماعة السينما الجديدة التى ظهرت عام ١٩٦٨، ولكن تميزت أعمالهم بالاهتمام بالجانب التقنى وتوظيف مفردات اللغة السينمائية بشكل جديد، وعلى المستوى الموضوعى تناولت موضوعات تعبر عن الواقع .. من هؤلاء (محمد خان - خيرى بشارة - داود عبد السيد - عاطف الطيب)، ويعد عاطف الطيب من أهم هؤلاء الفنانين فى حركة الواقعية الجديدة

فهو يقف عن جدارة على قمة المخزئين المجددين فى السينما المصرية، ممن يمتلكون إقتان الموهبة والإبتكار فيها، إلى الاهتمام بمشاكل المجتمع وعوم المواطن.

ولد عاطف الطيب فى ١٩٤٧/١٢/٢٦ وتخرج فى معهد السينما عام ١٩٧٠ وعمل مساعد مخرج مع يوسف شاهين فى (إسكندرية ليه)، وخدم بالجيش ٥ سنوات (حرب الاستنزاف - حرب أكتوبر الجديدة) - قدم فيلماً قصيراً عام ٧٦ (مقايسة)، ثم قدم أول أفلامه الروائية الطويلة (الغيرة القاتلة) عام ٨٢ عن (عطوف) وكتب له السيناريو (وصلى درويش) فالحمد للبيئة التى تكون تراجمها معاصرة عن الغيرة - ولكن بطريقة غير تقليدية - فافعل الفيلم بمشاعر داخلية دافقة، وبأسلوب شاعرى شيز بتوصيل المتضمن عن معزوفة الصدق والحب والكرامية، ولكن لم يزل الفيلم يحط من النجاح، ثم قدم عام ٨٣ فيلم (سراق الأوتريوس) عن قصة لصديقه المخرج (محمد خان) وسيناريو (بشور الديك) وأيضاً مع مدير التصوير (سعيد شيمى) وقد تعرض فيه بالنقد والتشريح لجيل حرب أكتوبر الذى حارب للدفاع عن القيم النبيلة والأصالة، ثم كان النصر، وعادوا للحياة المدنية كل فى طريق فمهم من سافر إلى بلد عربى، ومهم من عمل جبرينا فى مطعم بالرغم من أنه يحمل مؤهلاً جامعيًا، ومهم من حمل سائفاً للأوتريوس، وكانوا قد ظفروا أنهم بالتصارعهم فى الحرب، سيحصد ذلك الانتصار على المجتمع والغير، وأن المجتمع سيتحول إلى الأفضل، لكنهم حين يعودون، يجدون من سرق ثمار انتصارهم، ويجهض أحلامهم، نتيجة للقيم التى سادت مع الانفتاح الاستهلاكي وتأثيره على الأسرة المصرية، وضيق للقيم النبيلة، التى من أجلها خاض هذا الجيل الحرب، وبحق الانتصار، وهو جيل عاطف الطيب، وقد عرض الفيلم فى مهرجان مانيلا السينمائى الدولى ١٩٨٣، وأيضاً عرض فى مهرجان نوردهم السينمائى للدولى ٨٣، وحصل على (نور الشرف) على جائزة أحسن ممثل، فكان الفيلم بداية مباشرة بمخرج واع ومتمكن

الأسواق الواقعية الجديدة

الجمهور، هي التي تصنع اللطم القياسي للبطال الجماهيري، أو النجم الذي يتمثله الناس ويطلقون رؤيته من خلال عملية التحيين الذاتي أى إحلال البطال محل الذات.

وبالتالى تخثير صورة النجم مع تغير الواقع الاجتماعى وتطوره، ويبنى أن نحدد هنا فالعلاقة ليست بهذا القدر من البساطة كما نظن، فهي عملية معقدة لأنها أساسا علاقة مركبة من أكثر من طرف فيها معقد ومركب، فالجمهور ليس ثابتاً، ولا صناع السينما صمم لايحترم من قبيل الدرجة التى لانتكبد.

يبقى فى النهاية أن الناقد حين يحدد أن السينما لغة، يضع نفسه أمام إشكالية بداية اللغة الفلمية وبداية العملية الدراسية، ومن الخطأ أن نقول إنه لا يمكن الفصل بين الاثنين، فالجميع أنه لا يمكن فهم القسم الاثنى من العملية الاجتماعية، وبالتالي نخلص إلى أن الأفلام إن تعددت فهي تعبر عن واقع اجتماعى مسدد وبالتالي فهي مثل أيديولوجية طبقية محددة.

وفى عام ٨٦، قدم الملعب فوق مضبة الهرم مع كاتب السيناريوهات مصطفى محرم ومدير التصوير/ سعيد شيمى، عن قصة الأديب الكبير/ نجيب محفوظ. ملهم السينما المصرية. وفيه عبر عاطف الطيب عن أزمة الطبقة الوسطى، وأزمة جبل أكتوبر، فسلط الضوء على مشاكل الشباب من الجنسين حول مشاكل الزواج، بدءاً من أزمة الإسكان حتى أزمة المواصلات، وقد عرض الفيلم فى مهرجان «كان» السينمائى الدولى عام ٨٦ فى أهم أقسامه (نصف شهر الصحراوي).

وقدم عام ٨٦ أيضاً فيلم ٧ ملف فى الأدب، عن قصة وسيناريو وحوار/ وحيد حامد، وأدار التصوير/ سعيد شيمى، وفيه يقدم عاطف الطيب مع سعيد شيمى بالوراما كاملة للحياة فى شوارع القاهرة. وهي ما تتسم به أعمال سعيد شيمى مع عاطف الطيب. فيصوّر وسط مدينة القاهرة فى جميع مراحل النهار والليل، مستعرضاً المكاتب، الميادين، الشركات،

داغر) فتغير الاسم، وموضوعة عن شاب مستهتر ينفق أموال والده على سهراته العمراء وأسام خورقه الشدين من والده لاكتشافه ضياع مبلغ كبير من المال وقيام الولد بطرده من المنزل حتى يحضر المال الذى أخذه، يدعى سريته على يد فتاة قست معه لولة حمراء، فلا يجد أمامه سوى اسم الطبيبة (نجيلة صبيد) كان يشاهد فى الماضى فى الجوار، ولا يقرى على الاقتراب منها لفارق المستوى الاجتماعى والثقافى.

وأمام تلك للهمة التى تكتشفها الطبيبة بالمصادفة، نتيجة وقوع حادث تصادم لسيارتها مع سيارة أخرى يقتودها رجل (وحيد صوف) وفى قسم البوليس تكتشف أنها مطوية فى قضية سرقة وأدب فحاصل تهمة نفسها بمساعدة محام شاب (أحمد زكى)، ولا تجدد محاولتهما، فتجلبأ لنحل الفردى لتحقيق ذلك، نلاحظ فى هذا الفيلم بداية تدوير مرحلى فى إسناد دور البطولة للممثل أحمد زكى فى فيلم التحشيشية والأفلام التالية له (العب فوق مضبة الهرم)، «الهرى» «م» «الهرب» «ضد الحكومة»، «فالأم الذى يستدعى أن نفضحه على بداية مرحلة هذا التدوير فى تغيير الدم بشكل سريع وغير متعمق، للعلاقة بين السينما والمجتمع بشكل عام.

فإذا سلمنا أن السينما لغة بالمعنى العام من حيث إنها بنية وأداة اتصال وتضمن رسائل وإشارات، يجرى فك شفرتها عدد المطلق فى إطار علاقة ثلاثية بين صانع الفيلم والناقد والمتفرج، هي علاقة، ترجيحية، حيث إن المتفرج هو المذمم الأول لصناعة السينما ومتقيل اتهامات الزمى، وثقوى

من لفحه السينمائية، فيجدو تأثره بأسلوب المخرج الكبير (صلاح أبو يوسف) فى الواقعية واضحا، فقد استلهم منه الفن الاجتماعى وليس التزمزى وذلك لأنه تتلمذ على يديه فى معهد السينما مدة عامين.

ثم قدم عام ٨٤ فيلم (الزمار) عن سيناريو اشتركه فى كتابته مع رفيع الصبان وعبد الرحمن منصور، وقد كتب الأخير الحوار أيضاً، ولقصة مستوحاة من قصة (جلد اللعيمان) للأديب الأمريكى (توتسي ويليامز)، إنها قصة الغريب (غور الشريف) الذى يدخل قرية بصعيد مصر، ويبرأ أصلاً مغفلة للحصول على لقمة العيش، وتتكون بينه وبين أهل القرية علاقة حب، ويحكى لهم عن تجاربه وأنه كان طالباً بكلية الهندسة وكان غريباً للتخيل وتعرضه لاتهامات ظالمة، ثم طرده من الكلية واسمه الحقيقى (حسن) .. فغير من حوله لشكوكه والشبهات، خاصة عندما يقف ضد الفساد الموجود فى القرية.

وقد قال عاطف الطيب عن أسلوب إخراجه لهذا الفيلم: (إننى لا أبحث عن الإثارة، أو الواقعية، ولكنى أدع المص الإنسانى يتردى فى أسلوب الإخراج، وقد أدركت أن يكون تصويره بالكامل فى قرية حقيقية وهي قرية ريفاً بأسلوبى)، وبذلك نرى أنه قدم فيلماً، بل قصيدة سينمائية بلغة شاعرية .. يبدو استيحاءه لأسلوب يوسف شاهين الذى عمل معه كمساعد مخرج من قبل فى هذا الفيلم، واضحا أشد الرضوخ. عن الباحثين عن الحق والعدل والتأليه الإنسانى فى حب وسلام.

وفى عام ٨٤، تعاون مع كاتب السيناريو الموهوب (وحيد حامد) فى أول أعمالهما معاً فى فيلم (التحشيشية) - وقد أثمر هذا التعاون أعمالاً أكثر أهمية من غيرها حسب التدريب الزمى لها فى السطور التالية. كما قام بالتصوير (سعيد شيمى). وقد صلل فى معظم الأفلام التى أخرجاها عاطف الطيب - وفيلم (التحشيشية) كان اسمه فى البداية (الهمة) ولكن اكتشف أنه سبق أن عرض فيلم بهذا الاسم فى الأربعينيات (لأسماء

والإنسانية وإدانة مصادر حربه رأى فكان صرخة إدانة تعذيب المعتقلين السياسيين في السجون والمعتقلات، وكان فيلم (البريء) بداية مرحلة ظهور البطل المشهور والبطل الحند الذى يمثل رموز (أحمد زكى، نور الشريف) فى جميع أفلام عاطف الطيب التى صنعها بعد (البريء)، وقدم عام ٨٧ ثلاثة أفلام مع ثلاثة من كتاب السيناريو، كل منهم يمثل رمزاً من رموز السينما المصرية فى مراحلها المختلفة، سواء القديمة (عبدالحى أدهب) أو جيل الوسط (مصطفى محرم) أو الجيل الجديد (بشير الديك) .. أبى هذه الأفلام (أبناء وقلة) تقدم فيه تكتيكاً جديداً وذلك من خلال عرض جزء تسجيلى بالأبيض والأسود للتجرب عن فترة زمنية محددة لتلام روح عصرها قبل التأميم، حتى عصر الثمانينيات، والقصة لإسماعيل وفى الدين، ونسج لها السيناريو مصطفى محرم فخصافرت جهرهم لصنع فيلم عن كيفية تحول راقصة ولطيفة من قاع السجتم وارتقاء الراقصة لتصبح سيدة مجتمع والبطمى يتحول إلى رجل أعمال ويصبح من كبار تهاز السلاح فى مصر.

وفى (البديرون) عن سيناريو كتبه/ عبدالحى أدهب، ويتل لنا عاطف الطيب من خلاله الأحاسيس الإنسانية البسيطة، والشاعر الصادقة التى تصير على جو الأسرة، لتلك العائلة التى تقطن البديرون، مع التركيز على مسألة التطرف الدينى.

وفى (ضربة مطم) عن سيناريو كتبه/ بشير الديك، قدم فيه موضوع الفساد الذى أفزعه الانفجاح الاستهلاكي، ومقاومة هذا الفساد كما تبرز مسألة حجاب المرأة باحتماوى ومحرر شديدين .

وفى عام ٨٩، قدم (الدنيا على جناح) يماة عن سيناريو لوحيد حامد الذى اعتمد على شهرته كممثل لإثاعى حق شهرة كبيرة، وهو يتحدث عن إنسان بسيط يعمل سائق تاكسى، يتصف بشهامة وطيبة أولاد البلاد، وأصالة الشعب المصرى، وامرأة أرغمت على الزواج برجل ثرى، عاشت معه خارج الوطن أصراً طويلاً، تتحمل منه



المرحى علفط الطيب



يحيى الطاهر عبدالله

الطعام، المملات التجارية، ويقوم الفيلم على قصة حقيقية لبعض الفتيات العاملات: مديحة (مديحة كامل) المطلقة التى تعمل فى شركة تجارية ورجاء (سلوى عثمان) التى تعمل موظفة فى شركة للإنتاج السينمائى، وعائدة (ألقت إمام) الممرضة فى عيادة طبيب والفتيات الثلاث يعملن بنظام الفترتين، فليجدين متصمات من الوقت لتناول الغداء فى منازلهن خاصة أنهن يمتن فى وسط البلد والقدرة المخصصة للراحة والغداء لاكنى للذهاب إلى المنزل والعودة لوقوف منازلهن فى الضواحي والمصحية المواصلات فى التكتل فيقتضين فترة الراحة والذاه فى الضواحي فى الشوارع وتناول الطعام فى كافيتريا يديرها سيد أبو القوق (وحيد سيف) القواد السابق الذى يعمل مرشداً لضابط البوليس (صلاح السعدنى) وتلت ويرم وأثناء وجود الفتيات مع صاحب الشركة (فريد شوقي) وموظف بالشركة يدعى كمال دسوقي (أحمد بشير)، يرى الزواج من مديحة وقد تقدم لخطبتها بالفل، فقام بدعوتهن جميعاً للغداء بهذه المناسبة، وأثناء تناول الجميع الغداء يتقدم البوليس الشقة ويقادهم ضابط الآداب إلى القسم.

يلم اتهامهم جميعاً فى قضية دهارة، ونرى دور الصحافة فى تلك القضية فى توجيه رأى العام وتحتته نحو القضايا التى تشكل للمتهمين مصيرهم، نرى دور الإعلام أيضاً وهو يركز على القضية بطريقة مبالغ فيها كأنها قضية الساعة، إنها صورة من صور القهر الإعلامى، يحارب عاطف الطيب فى (ملف فى الآداب) التأكيد على الضغط المتواصل على الطبقات المتوسطة، كما يحاول التأكيد على أن القانون فى بعض المراحل للارضية التى يمر بها أى مجتمع لا يحقق العدل الاجتماعى الشامل وإن كان الهدف تحقيق العدل.

وفى عام ٨٦ أيضاً، قدم مع كاتب السيناريو الجرى (وحيد حامد) فيلم (البريء) وأثار التصويرو/ سعود شيمى فقتدروا لنا مرثية سينمائية موضوعها القهر السياسى الأسوى من خلال رفع شعار الحرية

فارس الواقعية الجديدة

وساعد على ذلك التصوير والإضاءة التي كسبان وزامها تصوير للتصوير/عبدالمعظم بهنسي، فذكرنا هذا الفيلم بالواقعية الشعرية في السينما العالمية.

وفي عام ٩١، قدم فيلم (الهروب) عن سيناريو (مصطفى محرم) وتصوير (محسن نصر) تناول فيه قضايا مهمة وحساسة بدءاً من المكاتب الوهمية لتسليح الصالة المصرية، والفساد المورجود داخل بعض المؤسسات سواء التي تتبع النظام أو التي خارج النظام: تجار العملة، السلاح، الرقيق الأبيض وقد تعرض فيه للبطل الفرد في مواجهة السلطة، الذي يعاني القهر الاجتماعي، وفي عام ٩٢ قدم (ناجي العلي) عن سيناريو نبشير الديك وأدار التصوير/محسن أحمد، تناول الفيلم حياة فنان الكاريكاتير ناجي العلي، الذي اغتيل في لندن عام ١٩٨٧ من جازار سيرة الذاتية ليقدم بالدراما تاريخية عن الصراع العربي الإسرائيلي، فكان أنشودة رثاء لذكرى فنان عانى كثيراً من أجل إيداعاته.

وقد أثرت حول الفيلم ردود أفعال كثيرة في جميع المحافل الثقافية سواء في مصر أو خارج مصر، وبال إعجاب النقاد المصريين والعرب على حد سواء وثال حظه من التكرار في المهرجانات التي عرض بها، ثم فيلم (ضد الحكومة) عام ٩٢ أيضاً، وقد تعرض فيه لمقايير المحرمات، وهو عن حادثة حقيقية - طالما أخبارها على صفحات الجرائد - لبعض الضاميين المتحررين الذين يقومون بالاستيلاء على ترويضات الحكومة وكذلك على حقوق أصحاب هذه الترويضات.

ثم يأتي أحدث أفلامه عام ٩٣ (نماه على الأسفلت) عن قصة وسيناريو للكاتيب (أسامة أنور عكاشة) ويتناول فيه مفهوم للشرف كقيمة أخلاقية مادية، ويدور موضوع الفيلم حول رب أسرة تكون من شاربين وقتاة، الأب يدعى كامل (حسن حسني) والابن الأكبر د. ساء كامل (أنور الشريف) ويعمل بطريقة كبيرة بالأمم المتحدة والابن الأصغر علاء ويعمل بإحدى الفرق الموسيقية

(زايد) تطلب للأر منه لمقتل ولأهله سيد الفريب - وهي الصاعدة من أوروبا بعد حصولها على الدكتوراه - تستدرجه إلى شقتها تحت دعوى أنها تعرف مكان زوجها وأبيه، وحين يصل إلى مكانها تحاول قتله، ولكنها تكشف الحقيقة، ويتم الانتقام من النحان الحقيقي في النهاية على يد ثلاثي الفرقة التي تكونت من ضابط البوليس - الذي تمقب بمن عز الرجال، بعد خروجه من السجن علما منه أنه سيخرج للنقد ليعتج بها، فيكشف أنه برء - ومن الدكتوراه لعممة الفريب ومن عز الرجال وقد تصادوا ثلاثهم على الأدل من الفان ويصدرون حكمهم عليه بالإعدام... ويوسط في النهاية الفان وسط أحكام البضائع المستوردة الموجودة داخل التسير ماركت الذي يمتلكه، حاول صناع الفيلم إضفاء بعد وعلي على الأحداث بخلق قضية لم توجد إلا في فكر أسامة أنور عكاشة.

وفي عام ٨٩ أيضاً، قدم (قرب الليل) من رواية للأديب الكبير (نجيب محفوظ) التي هور فيها أدبيات الكبير عن المشكلة القضيية التي تشغل باله، ويرى أنها تثقل الإنسان في العصر الحديث أي أنها نهم الإنسانية كلها، وقدم كاتيب السيناريو (محسن زاهد) مع عاطف الطوب رويتهما الخاصة للرواية، ولم يلزمنا حرفيا بما جاء فيها فقدمنا أزمة البطل في (قرب الليل) فالتلق للنام والدوب في علاقته بالكون والعالم الذي يعيش فيه من ناحية، ورحته المستمر عن الوجود الروحي والوجود الإنساني وللحل الاجتماعي في آن واحد من ناحية أخرى، وقد استلزم الفيلم بحر روحاني شديد الرقة والعذوبة

الإمانات وعادت إلى الوطن بعد أن مات وهي تحمل معها ملايحه التي وزعتها، ورغبة قديمة لرؤية الحبيب القديم الذي أحبه وأجبرت على هجره، ومنذ أن تصادفهما أرض الوطن تتعرف إلى هذا السائق الشهم (محمود عبدالعزيز) وتتطور هذه العلاقة حتى إنها تعمل له نوكيلا عاما للتصرف في أمورها، وذلك بعد أن ظهر طمع أسرته التي تريد أن تسلم على ثروتها مثلما سلت على حياتها من قبل، تعلم أن حبيبها القديم نزيل مستشفى الأمراض العقلية، وهو لإماني أية أمراض عقلية أو نفسية، ولكنه أحجز لأسباب أخرى، وقوم السائق بمساعدتها على تهريبه من المستشفى، وفي عدة مواقف بعد عملية الهروب من المستشفى تقطر الكوميديا كشهد القاتل الصعيدي المتعرف الذي يقع في أيدي البوليس بسهولة، والتي تكشف لنا عن روح السخيرية التي يتمتع بها عاطف الطوب التي لم يكشف عنها من قبل.

وقدم في العام نفسه (٨٩) فيلم كدوية الإعدام] مع الكاتيب الفيليزوني أسامة أنور عكاشة صاحب المسلسلات الشهيرة الناجية:

[الشهد والنصر - لوبالي للعلمية - عصفور اللار في أول أعماله للسينما، ولكنه لم يكن على المستوى الإبداعي لإجاباته الدرامية التي شاهدناها على شاشة التلفزيون وليس هذا حكماً مسبباً، فالفيلم يتناول في إطار بوليسي قضية تبدو في الافتتاحية للفيلم، أنها قضية وطنية، وذلك بقيام أحد الشبان خلال حرب الاستنزاف - في مدينة السريس المحاصرة في ذلك الوقت - ويعمل بأحد المتخافز مع بعض رموز المقاومة الشعبية، ويقوم هذا الشاب - فرج الأكتع (عبدالله شريف) - بسرقة مرثبات الجنود التي قد أخذها مدير البلك حسن عز الرجال (نور الشريف) عن لعدو ويقوم بتهريبها بعد قتله لصاحب السخيز سيد الفريب (إبراهيم الشامي)، ويقوم حسن عز الرجال بسرقة القرد، فحكم عليه بالسجن مدة أربعة عشر عاما، بعد قضائه مدة العقوبة يخرج ليجد ابنة أحد زعماء اللخطين (معالي

فى ملهى ليلى، والأبنة الوحيدة ولاء (هتان شوقى) تملأ بأحد اللقائى الكبرى.

يبدأ الفيلم بمحضور رجال الجولبوس إلى منزل الأبنة المصرايع. وفى عدة تقاطعات تلم بإيقاع سريع لخلق التأثير السلطوب. لتفتيش المنزل إثر بلاغ باتهام الأب بإغواء ملك لإحدى القضايا المتهم فيها أساذ جامعى وأثناء التدقيق يتم العثور على مبلغ كبير من الدولارات والجندييات المصرية فى دولاب الملابس، وبمواجهة الأب، ينكر معرفته بوجود المبلغ، ولا يستطيع الإفصاح عن مصدره، ولا يقرأى من الابن، والأبنة ملكيته لهذه المبالغ، فيتم القبض عليه بتهمة الرشوة، وتصدر جريمته مانششتات الصحف.

يقرا الابن الأكبر د. سناء كامل (ثور الشريف) عن جريمة الأب فى الصحف وهو فى الخارج، وقد كان على وشك القيام برحلة عمل لإحدى الدول فيقرر المرور على القاهرة، للوقوف على حقيقة الموضوع، وفى رحلة العودة إلى أرض الوطن، يعاوده ضريبة ذكريات طفولته ومرحلة صباه، فذراه وهو جالس بالطائرة (فلاش باك) الأب يقوم بتأنيب طفل على سرقة كراسة تلميذ زميل له بالمدرسة، فنعرف أن هذا الطفل ما هو إلا د. سناء وهو صغير، ويؤكد لنا أن هذا الأب الذى قام بشريته منذ الصغر على الأمانة والشرف من المسحول أن يقوم بتلك الجريمة المخالفة للشرف والأمانة..

يصل الابن الأكبر د. سناء للقاهرة، ويلجأ إلى أبنة عمه (إيمان الطوخى) ومن الحزن الذى يجرى بوجهها، نلم أنهم كانوا متحابين ولكن د. سناء تخلى عنها لسفره إلى الخارج ثم عمله المرموق بالأهم المتحددة، وتخرج من فرنسية ثم فشل زواجه، كما نظم أن أبنة الهم بعد سفره تزوجت هى الأخرى

وفشت أيضا زيجتها، وفى رحلة البحث عن الحقيقة التى يقوم بها الابن الأكبر، نرى ثور الأبنة. ولاء - (هتان شوقى) فى علاقات جنسية مع عملاء اللقائى أصحاب السيارات الفارهة، ويتم ذلك عن طريق إدارة اللقائى التى تعمل به كمضيفة، وتفتيح عن البيت بسبب ذلك لعدة ليال يدعى مراقبتها لأقواج سباحية لمشاهدة آثار بلندا، ويرما الأخ الأكبر - د. سناء - وفى تنزل من إحدى السيارات الفارهة، وهى ترتدى ملابس خفيفة، تهوّل داخل اللقائى وتختبئ، يدخل الأخ الأكبر لللقائى فيسأل عنها، فينكر أصحاب اللقائى وجودها وتحدث مشادة بينهم، فيلقون به خارج اللقائى بعد أن أسروه ضريبا.

نرى الأب داخل السون، ويذهب الابن الأكبر إليه، فيرفض زيارته لتأكد من أنه قد جاء إليه لسبب آخر غير الوقوف بجانبه وهو خرقه على سمعته ومستقبله، يتم دفع الكفالة السلطوية للأب، ويخرج من السون، وفى حالة قضية سيئة، بعد اكتشاف الابن الأكبر لسوءه شقيقته الشين، يقوم بمزاجيتها بالمعققة التى عرفها عنها، أمام الأب الذى يستنكر أن تفعل أبنته ذلك، وهو الذى قام بتربيتها على قيم الشرف والأمانة وفى مشهد بالغ للتأثير - أدته باقتدار شديد للفتنة الشابة (هتان شوقى) والذى استمحت عنه جائزة أحسن ممثلة (مورثان) من جمعية الفيلم بمهرجان هذا العام - تعترف الابنة بالحقيقة المروعة وتقوم بتعزية وكشف السرور، وهى أنها هى التى أنقذت الأب من الموت فى غيباب الأخ الأكبر بالفارج - للسدى لاجلهم عن مشاكلهم أى شيء ولايمضى سوى لنفسه، فقامت بدفع مبلغ ٥٠ ألف جنيه قيمة العملية الجراحية التى أجريت لأب، بعد أن توصلت جميع الأبواب فى وجهها، كما

أنها هى التى تقوم بالصرف على مصطلبات البيت، فأين كان الأب من ذلك؟ وكيف أنها تخرج وبقية خارج البيت بلم الولد ولم يعترض من قبل ولم يسألها عن مصدر كل الأموال التى تقوم بإنفاقها عليهم طوال تلك الفترة؟ إنها هنا تتكرر بالأخت، نفيسة، (سناء جميل) فى راحة الأديب الكبير (نجيب محفوظ) والمخرج الكبير (صلاح أبو سيف) فى فيلم (بداية ونهاية) - بعد إلقاء ولاء الحجر فى الماء الآمن - تهوّل مسرعة إلى خارج المنزل.

يبحث الأخ الأكبر عنها فى الأماكن التى تزتاها، وإلقاء رحلة بحثه يعلم أن أخاه الأصغر علاء (طارق لطفي) ممرط مع تاجرة مخدرات والتى تقوم بتعديده بدفع ١٠٠ ألف جنيه قيمة بضاعة (هرويين) قام بضما لترويجها ولم يسد ثمنها، وذلك بعد أن أهدى للهرويين ولايقد على دفع قيمة الجرعات التى يتماطها لمزاجه، وفى محاولة الأخ الأكبر إنقاذ أخيه من براثن رجال تاجرة المخدرات، يتكشف أن أخاه الأصغر - علاء - هو الذى قام بسرقة المقلب - موضوع قضية الولد - من مكتب الولد، فى غلظة من والده، على أمل أن يوجه لأصحاب القضية نظير مبلغ ١٠٠ ألف جنيه ليسد دينه لتاجرة المخدرات.

ويختتم الفيلم أحداثه بمشهد مأسوس للأخت - ولاء - ليكرنا مرة أخرى بمسألة الأخت/ نفيسة، فى بداية ونهاية، فيبدو واضحا تأثره بأسلوب صلاح أبو سيف فى الواقعية فيصنعهم للفس الاجتماعية عدد أبو سيف وليس للرزمى ولكن مع ذلك يتجاوزوه فى طرح حل لمشكلة نفيسة، للعصرية وذلك بأن يستبدل بالانتحار كما فى - بداية ونهاية، كحل، بمواجهة الواقع. ■



حسين فوزي

كارلوس ساورا سينما إسبانية مختلفة

ك. ش

«قرئانزو رى» بطل «سحر البرجوازية الخفى» الذى كان زوجها هوليووديا معروفا ومناقسا أحياءاً للإيطالى مارسيلينو ماستورباتي، وأحدث نجم هوليوودى حالياً صناعة إسبانية أيضاً وهو «أنطونيو بانديراس» وربما ما لا يعرفه كثيرون أن صناعة الفول والتدعق السينمائية أبرز فنانها وفنيها هم من الإسبان.

لكن المخرج المعروف «كارلوس ساورا Carlos Saura» كان متمركزاً فى إطار السينما الإسبانية، وقرر أن يبقى فيها ليحقق من خلالها أحلامه للفنية، ولم يهجروا إلى هوليوود أو غيرها من البلاد المتقدمة فى هذه الصناعة كما حدث مع «لويس بولويو» نظراً للقدرة القصيرة «رقائياً» التى كانت تعيشها إسبانيا فى ظل نظام فرانكو الدكتاتورى، فقدم عدداً من الأفلام الإسبانية الفالسة التى تتحير علامة من علامات الفن السابع، أبرزها ثلاثية الزامعة «هوس الدم

Bodas de Sangre» و«كارمن Carmen» و«الحب المرسود El amor brujo» التى مزج فيها بين فنون إسبانية خالصة وقديمة وهى موسيقى ورقصات «الفلامنكو» وفنون السينما، وأدى نجاحه الفنى فى هذه الأفلام إلى دفعه ليقدم بعد هذه الثلاثية فيلماً عن «الفلامنكو»، مزج فيه بين الروائية والتسجيلية، ونظراً لجوونه الفنى الذى لا حدود له قرر المخرج كارلوس ساورا أن يمارس الإخراج فى ظل الإنتاج الضخم على الطريقة الهوليوودية فى فيلمه «الدورادو» ولكنه استطاع أن يبهز الجمهور على الشاشة مسجلاً للتصاريات إسبانيا بعد فتح أمريكا اللاتينية، ولكنه لم يحقق جيداً بمثل إضافة إلى مسيرته الفنية، فبقيت أفلامه الحقيقية هى التى يتعامل فيها مع موضوعاته الخاصة، ولكنى أنتج بعضها من خلال ميزانيات محدودة مادياً لكنها كانت ذات عائد فنى ضخم، فهو من المخرجين القلائل فى العالم الذين نجحوا فنياً وجمالياً فى السينما الإسبانية، وإن كان بعض النقاد يسميه «مخرج الجواز المالىة» رغم أنه لم يحصل لإسبانيا على «أوسكار» أول فيلم

تعتبر السينما الإسبانية من أوائل صناعات الفن السابع فى العالم، فقد بدأت مبكراً نظراً للاهتمام الذى جنىته جمهورها إلى هذا الفن الجديد منذ أول عرض جرى فى مدريد يوم ١٥ مايو ١٨٩٦، أى بعد أشهر قليلة من نشر نبدأ اكتشاف الشريط المتحرك على أيدى الأخوة «لومير»، ونظراً لقرب المسافة بين باريس ومدريد انتقلت الأفلام الأولى للأخوين «لومير» للعرض فى عدة مدن إسبانية، إلا أنه كان من متطلبات الصالات والمالونات التى جرت فيها هذه العروض أن تكون هناك أفلام إسبانية الصنع، حتى يمكن جذب جمهور أكبر نظراً للمنافسة التاريخية الشديدة بين الفرنسيين والإسبان، تلك المنافسة التى خطتها الجوار الجغرافى إضافة إلى أن هذا الفن ولد عندما كانت إسبانيا محكومة بمطرد من أسطول فرنسية «دي بوربون» وكان هؤلاء المطرد يواجهون معارضة متزايدة تطالبهم بالرحيل، الذى سرعان ما تحول إلى استهزاء قرر أن يكون حكم البلاد جمهورياً وطالبت الجماهير ملك بالرحيل لتدخل البلاد فى حرب أهلية دموية شهدت خلالها صناعة السينما دوراً متزايداً، سواء على الطرف الجمهورى اليسارى أو الملكى المسمى المينى، لذلك كان إنتاج أول فيلم إسباني فى عام ١٨٩٦، حيث جرى تصوير ثلاثة أفلام دفعة واحدة بمعدات فرنسية حصل عليها بعض المنتجين الإسبان الذين تنبهوا إلى أهمية هذه الصناعة الجديدة، كان أحد هذه الأفلام من «مناورات عسكرية» للشاشة والمصغية جرت فى منطقة قريبة من العاصمة الإسبانية، والثانى عن ساعة خرج «فدوات مدرسة سان لويس» بعد نهاية اليوم الدراسى، والثالث يصور ساعة «مخرج عمال» للتصريح الملكي.

وخلال عمر السينما الطويل الذى اكمل قرنه الأول فى إسبانيا، قدمت السينما عدداً كبيراً من الأسماء المعروفة من مخرجين وممثلين ومنسجيين وقديين، مثل «لويس بولويو» و«رانشا» و«ساورا» و«بارديم» مجال الإخراج، وقدمت عدداً من الممثلين الكبار الذين غزوا السينما المالىة مثل

إسباني لجلبى، والذي فازت به أفلام إسبانية
مربتين خلال السنوات العشر الأخيرة.

دخل «كارلوس ساورا» عالم السينما
فى خمسينيات هذا القرن، عندما كانت
السينما الأوروبية فى حالة متصاعدة من
التجديد للذاتى بعد دمار الحرب العالمية
الثانية، فكان دخوله إلى حلبة العمل فى الفن
السابع أحد الصلوات الخاصة لسينما
الإسبانية فى إطار السينما الأوروبية، لأن
عمل هذا المخرج الفنان كان يمثل اقتراباً من
التيارات المجددة الناشئة فى بلاد أوروبية
أخرى خاصة السينما الفرنسية، لكنه لم يكن
يعمل من فراغ، فقد جاء استمراراً لعمل عدد
من المخرجين الإسبان السابقين عليه، والذين
لا يزال بعضهم يمارسون إنتاجهم مثل
«لويس بوليجيا» و«يارديم» والبالغ بعد
رحيل المخرج الميمى لوبيس «بوليول»،
لذلك كان يبدو واضحاً تأثير هؤلاء عليه فى
بنية أعماله، رغم أنه اتخذ لنفسه خطاً
مبايرون، لذلك تحول ساورا فى أصله
الأخيرة إلى نقطة ارتكاز مفتت التناقض بين
تقاليد السينما الوطنية الموروثة، وبين
مطلوبات التغيير التى تفرضها المرحلة
التاريخية الجديدة فى أوروبا، فكان بذلك من
أوائل الممثلين لما أطلق عليه النقد اسم
«السينما الإسبانية الجديدة».

ولد كارلوس ساورا عام ١٩٣٢، لكن
بداياته الفنية كانت عام ١٩٥٣ من خلال
دراسته العملية فى «معهد البحوث والتجارب
الفنية للسينما»، الذى عرف فيه أول علاقة
مباشرة مع فن السينما، حيث كان يمارس
وقتها التصوير الفوتوغرافى، وظل ملتصقاً
بعمله هذا حتى عام ١٩٥٧ عندما حصل
على دبلوم الدراسات السينمائية فى هذا
المعهد، وكان مشروع تخرجه فيلمًا قصيرًا
بحوان «مساء يوم الأحد-La tarde del
mingo»، ولكنه سبقه فيلم آخر «سلام La
pax»، لكن الفيلم الأول كان تجربة فاشلة بكل
المقاييس، لذلك يعتبر فيلم التخرج هو تجربته
الحقيقية.

كان فيلم التخرج الأول ريشى بأن
كارلوس ساورا يحاول أن يدخل العالم



تجارياً حتى عام ١٩٦٢ رغم أن إنتاجه كان
عام ١٩٥٩، ثم جاء فيلمه الروائى الثانى
«كانتية على قاطع طريق-lanto por un

bandido»، ولكن الفيلم الجديد كان مختلفاً فى
الرواية السينمائية التى استخدمها المخرج فى
أفلامه السابقة، فقد تناولت القصة أسطورة
أحد قاطعى الطرق المشهورين فى التاريخ
الإسباني القريب، لكن هذا الفيلم واجه أيضاً
للمشاكل التجارية للفيلم السابق عليه، مما
خلق عديداً من المشاكل للمخرج مع المنتج.

إلا أنه من الناحية الفنية كان الفيلم بوابة
جديدة لكارلوس ساورا للتعامل مع سينما
تدور نحو العالمية، وهو ما دفعه إلى البحث
عن مشروع جديد يحقق من خلاله هذا
التوجه الجديد، فكان فيلمه «الصيد-La
caza»، الذى أخرجه عام ١٩٦٥، وخلال هذا
الفيلم كانت أدوات المخرج مكتملة تماماً،
ولكن على النقيض الذى وضعه لنفسه فى
فيلمه الأول، فقد وضع فى هذا الفيلم مدى
شكك المخرج من التحكم فى قضاء وزمن
الفيلم بشكل لافت للنظر رغم حجم التجربة
الصغير الذى كان يقف من خلفه، فقد كان

الفيلم يعتمد على موضوع حساس ومثقف
للغاية، ويحوى على مشاهد عنيفة تصالون أن
تفسر مدى هذا العنف الذى كان يضرب
المتجمع الإسباني فى ذلك الوقت، كأثر من
آثار العنف الموجه للأشقاء فى حرب أهلية
مدمرة، فالشخصيات جميعاً - عدا شخصية
واحدة التى تمثل الأمل أو الجول الجديد الذى
تقع على عاتقه مهمة التخلص من هذا
الظلم - شاركت فى تلك الحرب التى لم يكن
لها أى مبرر وكان يمكن تجنبها، ونهاية تلك
الحرب لم تضع نهاية لأسباب قيامها،
الجميع يلتصق بمارسة العنف. الموجة إلى
أدوات الصيد أو أرباب الجبال. ولكن فى
ذاكرتهم لون الدماء الذى صاشره خلال
الحرب، فالذكريات محركة لكل هؤلاء،
خاصة أن ثقافتهم محدودة بحدود العقل
الإسباني فى ذلك الوقت، الذى كانت تسيطر
عليه ثروة المتصندين أفكار حقيقية تطف

خلفها، ولكن الشخصية التى كانت تطف على
بهد من أبطال الفيلم المباشرين، كانت تراقب

السينمائي الساحر من خلال بوابة الواقعية مع
مول إلى الوثائقية أو التسجيلية، وربما كان
طريقه لهذا فى فيلمه متوسط الطول «كوينكا
Cuenca»، الذى أخرجه عام ١٩٥٨، و«ويل
بندق جود»، بل اعتبره بعض النقاد من الأفلام
ذات القيمة الفنية المالية، وحصل به على
جوائز عديدة فى مهرجانات «سان سباستيان»
و«بيلباو»، وحصل به أيضاً على جائزة نقابة
السينمائيين، وهو ما قطع أمام ساورا عالم
الإنتاج السينمائي للصبغ فى تلك الفترة التى
كانت لا تزال إسبانيا تعيش فيها آثار الدمار
الذى خلفته الحرب الأهلية وبدايات
الديكتاتورية العسكرية للجنرال فرانكو.

لكن أول تجربة حقيقية مع السينما من
خلال الإنتاج الكبير هى فيلم «الغولفوس
Los golfos»، الذى أخرجه عام ١٩٥٩ عن
سيناريو لزميله للمخرج المعروف «ماريو
كاموس Mario Camus»، ولكن من خلال
قصة كتبها ساورا لنفسه، فكان هذا الفيلم
مفاجأة فى عالم السينما الإسبانية، خاصة
الازدواجية التى استخدمها المخرج فى
عرض للفكرة، والذي كان أول فيلم إسباني
يوافق السينما الفرنسية الجديدة الناشئة فى
ذلك الوقت، فالقصة تدور فى المناطق
العشوائية للفقر المحيطة بالعاصمة
الإسبانية، ولكن من وجهة نظر نقدية.

لكن هذا الفيلم الجديد قُبِلَ لم يحقق
للطموحات التجارية للمخرج، ولكن هذا كان
يرجع إلى أساسه إلى عوامل خارجية، خاصة
تحت سطوة «مفسد الرقيب» الذى أصدرت
على عديد من المشاهد وقصصها تقدم عملاً
غير متكامل لم يتفق المتفرج بالإقبال عليه،
والرقيب أيضاً تسبب فى تأخير عرض الفيلم

إلى تراكيمات اللطف التي خلقتها العرب
الأهلية، فكان فيلم «بسرعة» بسرعة

Deprima, deprisa، الذي حصل به على
جائزة مهرجان «برلين»، واستخدم فيه بطلا
واقعيًا، فقد كان الفيلم يدور حول شباب
مهمتين يحاربون الانتماء من المجتمع من
خلال ممارسات العنف والسطو والمخدرات،
وأبطال الفيلم كانوا من هؤلاء، حتى إنه
عندما كان الفيلم يعرض في صالات السينما
قام البطل/ الممثل بواقعة السطو على البنك
بالطريقة نفسها التي صورها للسينما، وتم
القض عليه ودخل السجن.

لكن كارلوس ساورا بعد تقديم عدد
من الأفلام التي تعتبر عادية في مسيرته
الفنية دخل بعد ذلك في حلقة جديدة من
حلقات تطوره الدائم، فقدم لمشاشة ثلاثيته
الجميلة التي توفقت على أعماله السابقة،
وكانت مثل محلى جديدًا في فنه المتميز،
فقدم «عرس الدم Bodas de sangre»، عن
رائعة الشاعر الكبير فيدريكو غارثيا
لوركا، ثم «كسارمن Carmen»، الأوبرا
الإسبانية الشهيرة، التي اعتمد فيها على
الموسيقى والرقص مع كم من الأبناء التمثيلي
المزوازين، وبخمس وأربع ما شهدته السينما
العالمية حتى الآن «الهب المرسود El

amor brujo، الذي كانت فيه علاقته
الخاصة مع الرقص وموسم الرقصات
الفجرية للسانكو الإسباني، أنطونيو
جاس Antonio Gades، قد وصلت إلى
ذروتها، فقد كان الفنان متكاملين خلال
هذه الأعمال الرائعة، ورغم أن كارلوس
ساورا قدم عددًا من الأفلام خلال عمله في
هذه الثلاثية، إلا أنه كان في تنفيذ الأفلام
للالثة هذه يتبع أسلوبًا متفردًا في عمله
الإبداعي فيها، فالأفلام التي أخرجهما بعد
«عرس الدم» وقيل «كسارمن»، مثل
«ساعات لذيق Dulces horas»،
«أنطونيتا Antonieta»، كانت أفلامًا تنص
إلى طريقة فنية مختلفة، ونجاحه في «عرس
الدم»، و«كسارمن»، ثم في «الهب
المرسود» دفعه إلى تخصيص فيلم عن
«الفلامنكو Flamenco»، حشد له أبرز



كارلوس ساورا



مشهد من أحد أفلام كارلوس ساورا

وتحاول أن تتعلم كيف تتخلص من هذا
الطغ دون أن تمارسه، بعد أن وضع الدمار
النفسي والاجتماعي للحرب.

ومد لحظة عرض فيلم «الصبيد بنا
واضاً أمام المخرج كارلوس ساورا، أن
العلاقة الأخرى التي تحقت من خلاله هي
العلاقة بين المخرج والمنتج، وهي علاقة
حساسة جدًا وذات تأثير فعال على مسيرة
كارلوس ساورا خلال السنوات التالية من
عمله في المجال السينمائي، فقد قرر أن يكون
هو منتجًا أو على الأقل شريكًا في إنتاج
أفلامه التي لا تعتبر منذ تلك اللحظة مجرد
مهمة صناعة سينمائية، بقدر ما هي عملية
إبداعية تخلق فناً يعتمد على الصورة
المجسدة التي يتحول فيها التمثيل إلى مزي،
والتهجيرة المباشرة تخفى وراء التهجيرة
الذهالية للصورة التي تلتقطها الكاميرا لتضعها
على شرائط تظلمها وتضع عليها عيون
المشفرج المنبهير بما يراه في فضاء مظلم
ومغلق، ليس فيه سوى العيون المتفرجة على
عالم يبدو مجسداً ومجسداً، ولكنه سرعان ما
يتحول إلى نوع من الصدمة التي يتلقاها
المشفرج عندما تضاء الأضواء، ويقتد علاقته
بما رآه، لينحل في علاقة أخرى مع الحياة
المباشرة بعد أن كشفت للقاصات ما مع ما
رآه.

ودخلت تجربة كارلوس ساورا بعد
ذلك في منصفات كثيرة، لكن شهرته زادت
وحصل على ريسو عالمي ميزه عن غيره
من المخرجين الإسبان، فقدم للسينما عددًا
من الأفلام الجيدة التي لفت إليه الانتباه،
ولكن فيلمه «أفراخ ألفراخ Cries of the

وعاد عام ١٩٨٠ ليخرج فيلمًا بدأ نوعًا
من العودة إلى بداياته الواقعية التي تحاول أن
تتعامل مع الواقع الإسباني المعاصر، من
خلال العن الفاعلة لهذا الواقع ورفض اللطف
الذي بدأ يعود إلى المجتمع، رغم أن شبح آثار
الحرب كان يبدو أنه قد تراجع، ولكن العنف
هذه المرة كان وابد تراكيمات أخرى تصانف

سينما أفريقية مفارقة

curra، وتجرى أحداثه داخل أحد الأديرة، حيث تدارل الفيلم لحظة المحاكمة الدينية الفلسفية للمحسوف المسحوق بعد أن شاعت أفكاره المعادية للجنة «محاكم التفتيش»، التي كانت تمحش كالأثرياء، بينما الجوع يقتل مئات الآلاف من المواطنين الكاثوليكين الذين أمروا بفكر المسيح.

ورغم محدودية المساحة أو فضاء الحركة في مسرح الأحداث، إلا أن المخرج استطاع أن يحركه الكاميرا مستغلاً جوانب جديدة في اللقطة، ويمتدحاً على تضاد الضوء والظل، وكأنه فنان تشكيلي بارع يتعامل مع الكتلة والفراغ، وكان الحوار قصيراً وجاداً، ولكن له دلالات محددة، وهو حوار يذكر المشاهد المصري بفيلم «الموهبا» للراحل شادي عبيد للسلام، وللقطات أيضاً، ربما كان هذا الذي شاهدته فيه من تأثير بالأتزان القاسية التي كانت في فيلم شادي وتشابه سلاسل أبطال الفيلم مع تشابه سلاسل «الرهبان» في فيلم ساورا.

وأخيراً عاد كارلوس ساورا إلى بداياته الطفولية في مدينة «مرسية» التي كانت مدينة طفولة. هذه أيضاً كانت مدينة محمى الدين بن عيسى في العهد الأنكسى واليهما يتسبب - فالفيلم الذي يعمل فيه حالياً هو رؤية للعالم من خلال عيني طفل، ويرى بعض الذين شاهدوا تصوير الأجزاء الأولى من العمل أنه عودة إلى مرحلة ساورا الواقعية، ولكنها مزججة بمسحة المرفق في التعامل مع الصورة وتشكيكها، فهو يمثل السيدا الإسبانية للمنطقة. ■

للمقربة، رداً على تعليق سخييف من أحد الجورنالاتيست مند إسبانيا/ الوطن، فاستطاع قديلة على المسرح مضجعة بدمائها التي تلخت الطم الجمهورى الذى صممه يديها لتزديده.

وجد الفيلم «آى كارميلا» قبولاً كبيراً لأنه كان من نوع الكوميديا السوداء، ولكنه لم يجد قبولاً من الجماعات اليمينية التي قدمت لها الديمقراطية الوليدة في إسبانيا مساحة كبيرة من الوجود في الشارع الإسباني بعد كل السنوات التي عاشتها وحيدة في هذا الشارع، ولكن ساورا لم يكتف إلى الانتقادات التي وجهت إلى الفيلم باعتباره يفتح جرحاً اندمجت، فهو يرى أنه لمع تكرار ما حدث لابد من أن تظل الذاكرة واعية بما حدث حتى تتجنبه.

ثم فلجاً الجميع قبل عامين وأخرج فيلم عن قصة حياة الفيلسوف الصوفي المسيحي الصوفي سان خوان دى لا كروث San

Juan de la Cruz، الذى يصحبه روث الفلسفة الصوفية الإسلامية خاصة محمى الدين ابن عيسى المصري، وكان الفيلم بعنوان «الليلة المعتممة» La noche es-

الماملين في هذا المجال من قناني إسبانيا الصوفيون، ولكن للفيلم كان يعود به إلى قدرة التسجيلية أكثر منه فيلماً من أفلام كارلوس ساورا الإبداعية المعروفة.

وقبل فيلمه «فلامنكو»، عاد ساورا إلى مرحلة الحرب الأهلية مرة أخرى من خلال فيلمه «آى كارميلا» Ay Carmela، الذى أعده عن مسرحية تحمل الاسم ذاته، فعبّر عن مدى العنف المجالى الذى كانت تمارسه القترات الفاشستية ضد الشعب الإسباني، لأن الجماعات الفاشستية الإيطالية كانت تمارس هذا العنف ضد الشعب الإسباني عندما كانت تقاتل ضد الثورة والجمهورية، وفي الوقت نفسه تحاول أن تثير حساسة تجاه القرون.

يبدأ الفيلم بثلاثة أفراد يمثلون فرقة مسرحية متنتلة تتجول بين قوات الجمهوريين لحسمهم من أجل الدفاع عن الوطن الحقيقي ولكسب قوتها أيضاً، وكانت الفرقة تتكون من فنان وفنانة وفتى آخرى، وتفقد الفرقة الطريق بسبب كثافة الضباب، وتصل طريقها إلى الهابب الفاشستى، فتقع بين يدي قائد الفرقة الإيطالية التي تقاتل إلى جوار الجنرال فرانكو ويطلب قائد الفرقة منهم أن يقدموا عرضاً مسرحياً لجنوده، ولكن الفرقة التي لم تضع في حسابها أنها قد تقع في أيدي «الأعداء» وقسمت في «مطلب» سخييف، لأن «الريپورتار» الذى ضمه ليس فيه أى عمل للصلابة عن العذر، فأصممه كلها من أجل الدفاع عن الجمهورية التي كانت تمثل بالنسبة لهم إرادة الحياة، وضت منضبط الحافة قررراً إصداً عمل كرميوى للتسلية، ولكن ما في القلب يخبرهم ففلمهم «كارميلا» البطلة بحديث يكشف عن هويتها



طه حسين



برلتي عهد المميد

ماهى السينما؟

السينما فى الطوق والأسورة*

زكريا عبد الحميد

ناقد سينمائى مصرى

ق
أن تقدم فى السطور التالية نقديّة كاملة بالمعنى المتعارف عليه لفيلم «الطوق والأسورة» بتقدّرها بهمنا هذا التركيز على أحد الجوانب التى نرى أهميتها فى هذا العمل السينمائى المتميز على مستوى الإنتاج السينمائى المصرى عامة وعلى مستوى أعمال جيهى بشارة السابقة، والذي يعد بحق أحد المخرجين القلائل فى السينما المصرية الذين يمكن أن يشملهم تصنيف فناني السينما بكل ما تعنيه هذه الكلمة من مقدرة إبداعية ومحاولة طرح رؤية للحياة والعالم، علاقتى بالسينما علاقة خاصة جداً.. أقول أنا نوع من المخرجين أعيش السينما فى الواقع وأعيش الواقع فى السينما بمعنى أنه أحياناً تهدلنى ممارساتي الحياتية كما لو كانت مشاهد من أفلام ويهدد الأفلام باللمسة لى كما لو كانت نظرية حياة... عن حديث للمخرج (نشره نادى السينما العدد ٢٣ السنة ١٩ النصف الأول).

ومن جملة الجوانب المتعددة التى تستحق وقفات نقدية فى هذا العمل السينمائى المتميز والشديد للثراء بجرائبه السينمائية والحياتية، سوف يكون تركيزنا على ملمح نرى أنه يمثل مساحة مهمة فى هذا الفيلم وهو رين كانت له امتدادات فى أفلام المخرج السابقة، سواء للتسجيلية أو الروائية، إلا أننا نستطيع أن نقرر أنه يكاد يكون الاكتشاف الأكبر فى هذا الفيلم بدون أى مبالغة، وإذا استمر المخرج فى اتجاه تنميته وتطويره فى أعماله القادمة - شأنه شأن أى فنان سينمائى - سيكون عددنا لسينما جيهى بشارة استقلالية ونفرد بعيداً عن أى أصول أدبية أو غير أدبية يمكن أن تؤخذ عنها أفلامه - حيث إن ثراء فيلم «الطوق والأسورة» يرجع فى جانب منه إلى ثراء العالم الروائى للأرواح يحيى الطاهر عبد الله.

سيكون تركيزنا إذن على ما ندعوه ذا الجانب العمى العملى والرائى - الذى يصلنا بوضوح - ويكاد يطبع سلوك وتصرفات وتبركات وأبناء أغلب شخصيات وأحداث الفيلم بطابعه الذى يشع بطزاجة وحيدوية الممارسات الحيائية اليومية المتكررة لهؤلاء البغسر الذين يحيشون فى هذه القرية المصرية، التى لا تختطف عن غيرها من آلاف القرى حيث ذا لوث الجهل والفسر

والمرض، دون إغفال للواقع الخاص بهذه القرية، هذا للتركيز على كل ما هو حى ومباذى ومملوس فى سلوك وتصرفات الشخصيات دونما إغفال أو طمس للجانب الآخر الذى اصطاح على تسميته بالجانب غير الساذج أو المعنوى أو الروحي، وعلى المكس ما هو متوقع فى مثل هذه الأحوال، فإتنا لنفاجأ بأن هذه القدرة على تقديم وإبراز هذا الجانب العمسى فى الشخصيات هى فى النهاية إعلاء للجانب الآخر المتعلق بأحزان وأحلام أسرة (بهيوت البشارى) التى يتابع الفيلم حياتها عبر مساحة زمنية تعد أكثر من عقدين تختفى خلالها أجيال وتظهر أجيال وتكرّر أخرى.

وفى تقديرنا، أن هذه القدرة على التناذر إلى أصقاع أعماق هؤلاء البشر البسطاء أمثال بهيوت الأب، ومصطفى الابن (قام بالدورين عزت العلايلى)، وبهيمة الابنة، وفرحانة الحبيدة (قامت بالدورين شريهان)، وحزينة (فرديوس عبيد الحميد) وغيرهم من شخصيات القرية باستخلاص عتباتهم وأوراقهم وترقيعهم إلى حياة آدمية أفضل رغم أطوار الصايات والتقاليد والإسارسات التى تكبلهم وتشدهم إلى هذا الواقع المتخلف ذلك الزمان.. تقول هذه القدرة علىولوج إلى أصمق هذه الشخصيات برغم التركيز على الجانب العمسى العملى فى سلوكهم، تدبج أساساً من عشق صانع الفيلم - الذى يصل إلى حد الهوس بالحياتية وإيمانه القوى بالإنسان، بكل تناقضاته وشروره وجملته، وهو ما دفعا إلى التعاطف مع شخصيات فيلمه حتى وهم فى أشد حالات القسوة والتدريج ووضع فرحانة فى حفرة وتغطية جسدها بالتراب ما عدا رأسها من قبل خالها مصطفى كى تحترف بالشخص الذى تسبب فى حملها - قسوة واعتداءات زوج بهيمة الماوج جسداً وضربه الشكر لها (قام بالدور أحمد عبد العزيز).

ومن الزاوية التى أترنا أن نتناول من خلالها ذلك الترويح وهذا المشق للمياة رغم قسامة وقسوة العالم الذى تتحرك فيه شخصيات «الطوق والأسورة» فى صميم مصر الثلاثينيات وهذه الروح العمسية - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - التى تشع من الشخصيات، أو هذا الجانب الذى اصطاحنا على تسميته بالجانب العمسى الراقى فى مقالنا

الحسية في الطوق والإصورة

والفيلم يزخر بكثير من التفاصيل والمسات ذات اللمع الحسي الزاقي، وتأكيداً على تعبير «الراقي» نستشهد بهذا المثال الأخير في ذلك المشهد الذي نرى فيه لهيئة صديقة فهيمة وفداء القرية للعبوب - وهي تقف بجسدها الفارع على القارب تساعد أباهما في صيد الأسماك ورعى الشباك، ورغم أننا نراها من الخلف ورغم أنها في المسمى الثاني من الصورة - حيث يحل قارب مدرّس للقرية (غير التقليدي) والذي يظهر ويختفي ويشتد أحياناً بعض المواويل (محمد منور) ويبدو أقرب ما يكون إلى الشاهد على الأحداث، نقول رغم أن أقرب الأسناد محمد - كما يناديه أهل القرية - وصاحبه في مقدمة الكادر، ورغم كلمات الغزل والوديع الثقيلة التي قيلت في (لهيئة)، إلا أن الطريقة التي تقف بها وحركة أنساب القارب في المياه وتكوين الكادر ومركبة الكاميرا الأخيرة لتتركز عليها، كل هذه التفاصيل هي التي أسهمت في إيصال هذا الانطباع الحسي القوي عن مفاتيح هذه الفتاة من خلال وقتها على القارب، دون أي إبهال أو ترحس.

ثالثاً: على مستوى الحدث بأكمله، وهنا بالإضافة إلى التفاصيل السابق الإشارة إليها تسود المشاهد هذه الروح التي نهضوها - بالحسية العالية - وهي ليست تصديقاً حاصل بمعنى أن ما يعضده الجزء لابد أن يشتمل على الكل، فإذا تأملنا مثلاً ذلك المشهد الذي يدور بين بغيث الأب وزوجته خزيئة والذي يحاول فيه الزوج التمسك مداعبة زوجته في وجود الابنة (فهيمة) في المكان نفسه والتي تتظاهر بالاستغراق في النوم ولكنها تسمع كل ما يدور بين الزوجين على صوابها وهي تتصنع بكل برائة وحجب استطلاع سببية في مثل سنها، نقول إن التماثل لصور الزوج الشبح بخفة الظل وتذكيره لزوجته بأبهماما الأولى، ورد قيل الزوجة المتحفظ ونهرها له - النصب راغب النصف منتج - ومزكاتها الساذجة ومحاولاته الابنة للتظاهر بالدم، هذا الحدث بأكمله يحور وأداء مثله وإضامته وإيقاعه يقلل إلينا هذه الحالة الحسية العالية، ولا يقتصر الأمر على المشاهد التي قد تكون بطولية مشوهها مضطمة مثل ذلك الأمر، فهناك - على سبيل المثال - ذلك المشهد الذي نرى فيه (أحمد بدوي) تاجر القرية وصحبته محمد منور وهما يستقلان العربة

الثامنة من الذي يقوم أو يتحدث أثناء تناول الطعام أو ربما يقدميه حذاء أو يلقاه وما قد يحدث له من أضرار من جراء ذلك، نرى الابنة فهيمة وهي تحب الكادر بحركة سريعة متخفية بتقمصها الطعام فوق «الطليعة»، وفي اللحظة نفسها وبهنا تبدو مشغولة بإحضار شيء ما تلمس بكتلتها يديها. بعد أن تكون قد تزوجتها وبسالتها - المنطقة للجانبية أسأل وسطها بحركة لا شعورية كأطباء الزيفات وهن يسمن أو يقنعن ما خلق باليد من آثار الطعام في فياهن، وتكرر أسأل هذه التفاصيل والمسات برقعها الحسي، وتكاد آخر عندما تكون فهيمة أيضاً مشغولة بالخيز والتحضير له وتلفظ آثار النطق عن يديها ولكن الحركة هنا تكون أعطف ومتمشقة مع إقناع الشهد، بالإضافة إلى دلالاتها الأخرى من إمساس هذه الفتاة العالي بجسدها المنحدر حيوية كأي فتاة في طريقتها للضجج، والمفارقة التي ستكشف عنها الأحداث اللاحقة في الفيلم عندما تتزوج قارباً عاجزاً جنسياً.

ومن اللامعات المعبرة أيضاً والتي يلم فيها إيصال شحنة متخفية بالهواة لذلك الجو المغلف بالأمراض والإثارة والاكشافات والاستحانة بتأثير القطعة الكبيرة للوجه البشري ودلالاتها للتعبيرية، نرى... أين يقع هذا إلا في تواجده صبي صغير وسط تجمع نسائي غور عابى به ومتشغل عنه بأحاديث أو تهويات حول ما يبحث خارج عالمهم الضيق - عالم القرية - والذي يسمعن عنه من خلال رجالات الأبناء إلى الجرب أو الشمال وتضخمهم للأشياء والأحداث وسذاجة وطرافة تصوراتهن التي تدفع بصبي صغير إلى «الزبان من الضمك» هذا ما نحس به ونحن نرى تلك اللحظة الكبيرة التي يختم بها المشهد بوجه الطفل الضاحك.

هذا - فإننا نستطيع أن نلمحه ونحس به على امتداد مشاهد الفيلم ليس فقط لأن الفيلم يركز على تصوير ذلك الأشياء والتفاصيل الخاصة بحياة هؤلاء القرويين البسطاء من مآكل وملابس وتماثل... إلخ، أي باختصار جملة أحوال معيشتهم، ولكن لأن رؤية صانع الفيلم هي التي في النهاية تصد زوايا أو وجهة النظر ودرجة التماثل والتقليل والغمم لحياتهم برغم جفافها وقسوتها، ومن أقصر لقطة إلى أطول مشهد نستطيع أن نلمح تلك الرؤية المعنوية والشفقة والمتعاطفة والناقدية والرافضة أيضاً التي يقدم بها شخصياته وأحداثه (انظر إلى مشهد ذهاب خزيئة إلى مندوب الشح هارون أو الراقي بالقرية (أدى الدور ببراعة محمد درويش) لتقديم بعض الذور كي يدعوا لها الشح لشفا زوجها من مرضه ويعود إليها أبها من غريته الطولية، في ذلك المشهد الذي لا يخلق فيه محمد درويش بكلمة واحدة وإنما فقط ينظر إليها ويهز رأسه وعلى شفقه ظل إحصاءه هي مزيج من الخبث والطفولة والرغبة والوقار).

إننا هنا بإزاء مشهد خاص ببعض المتعقدات الريفية الشائعة التي تتشرب بين البسطاء محدودي الوعي والتي لا يوافق عليها السخرج ويديها ولكنه لا يقبل ذلك بفجاجة وضبابية مباشرة، ولكننا نفهم وجهة نظره الناقد دون أن نلقد الشخصيات دفها ودون أن نفقد تعاطفنا معها.

أما ما لدوره - بالحسية العالية - سواء في مواقف وسلوك الشخصيات الرئيسية أو للشخصيات الأخرى، فإننا نستطيع أن نلمس ذلك على مستويين:

أولهما: على مستوى التفاصيل وتلك المسات والإيهامات واللمعات التي تقدم بغفوية خالصة والتي ربما لا يلاحظها لذاتها المتابع لبعض مشاهد «الطوق والإسورة»، ولكنها بالتأكيد أحد العوامل المهمة والرائسية في إضفاء طابع المصنق والمغفوية ذلك الذي يشع من لقطات ومشاهد الفيلم، والأمثلة عديدة ففي ذلك المشهد الذي تتناول فيه الأميرة طامها على «الطليعة»، نرى في لقطة متوسطة تكاد تكون ثابتة وفي إضاءة تكاد تقسم الكادر إلى مستويين وهذا له دلالة تعبيرية مرتبطة بالحوار الصادر من الأم خزيئة عن بعض الاعتقادات أو الخرافات

بدءاً من السيناريو وعلاقته بالأصل الروائي وحولية العلاقة بين مشاهد المتابعة بحيث يتم الانتقال دائماً من مشهد ينتهي نهاية حيزية أو مؤلفة إلى بداية مشهد آخر مغمم بالفرح والسرور والانطلاق أو العكس وهكذا، ومروراً بالصور الذي أصبحنا لانعرف معه أين تبدأ الصلعة بتركيزه وإيجازه، وأين تبدأ الحياة بروحه النفاذية ومسدقه المميز، والتصور الذي نستطيع معه أن نقول إنه يمكن للمصور السينمائي أن يقف على قدم المساواة مع مخرج الفيلم في عملية الخلق السينمائي بعيداً عن ترديد عبارات من نوع.. خلق الجو وتدرجات الظل واللون وحركة الكاميرا.. إلخ، والتوليف بروعيه لجذلية الفئات بين مشاهد الفيلم المختلفة وإيقاعه بإعداد اللين في آن واحد، وشريط للسيرت ومسديياته والموسيقى جعلها غير المألوفة ووقعها الذي يشكك رغم غرابته تلك.

هذه الروح السينمائية وهذا الفريق السينمائي الذي قدم لنا «الطوق والإسورة»، وعلى رأسهم المخرج هجرى بشارة الذي وحسب له أيضاً مهارته في الحصول على أنصب وأصدق تصوير من الممثلين سواء كانوا شاباً أو مختبرين..

هذه البكائية التي نزع أنها تقدرت إلى حد كبير من عالم البسطاء - وهم الأغلبية - وكأي عمل سينمائي كبير أو غير سينمائي، تقاس عظمته بمدى تقديراته من روح الشعب وتقهره وتجيده عن خصائصه المميزة، وهذا ما حاول فيلم «الطوق والإسورة» أن يقتحمه ■



هجرى بشارة



أحمد عبد العزيز

التكاور المعملة والملاحونة الجديدة التي يدور أحمد بدير تشغيلها في القرية.. هنا يفلق إلينا المخرج الإحساس الفيزيقي - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - فنقل هذا الجو المشبع بالقيظ والحرارة والدمرية الكارو تصوير على مهل وحوار التاجر والمدرس المتشعب عن أهل البلد وحياتهم ونزوات المدرس الخاصة التي يتحرر فيها من جمود الحياة في هذه القرية.. في هذا المشهد، فصلنا عن خلق لجو الخاص ونقل الإحساس بطبيعة المكان ومناخه، نتجسد لنا بعض السمات الداخلية للشخصيات في صمرة حركة حسية، وتكاد تلمس بأيدينا جشع ورغبة أحمد بدير في الإثراء جنباً إلى جنب مع عرقه المتصبب وغبار الطريق، ومثال آخر، مشهد «فرحانة مع المطر» وهي تقف متشعبة وهي تصور في الوحل والطين وإحساساً بنقل خوارقتها وهي كتنزعهما من الأرض قبل أن تتصرف على خالها - مصطفى - وتركي عليه بكل ملوحة وشقاوة وحيدوية ومشاكسة صبيبة صغيرة أو هي تلعب - المعلة - في مشهد آخر.

وبعد، فإننا لا نزع أن الأسطة السابق الإشارة إليها - سواء على مستوى التفاصيل أو مستوى الحدث بأكمله والمربطة بما أسماه - الصبية العالمة الراقية - هي الأفضل تجديراً أو الأقوى تأثيراً في الدلالة على ما قصدناه، ولكننا اخترنا نماذج فقط، والفيلم يزخر بعديد من المشاهد والخصائص التي هي بالتأكيد أكثر دلالة - كمشهد طقوس الزواج واحتفالاته بتفاصيله وإحساساته وجوه العام - ولكننا نلرنا الابتعاد عن النماذج والأمثلة الواضحة والتي لا تحتاج إلى جهد في اكتشافها وملاحظة هذا الفن العالي الذي يشع منها.

وفي النهاية، لابد من الإشارة إلى تكامل العناصر السينمائية التي شكلت في النهاية هذه الوحدة الفنية والأسلوبية في هذا الفيلم

* «نشرة السينما» - العدد: ١١ - ٢٢ - ٩٠
١٩٨٦.



عاطف سالم

الإيقاعات والرهوك

١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام

٢٥٥ بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع. ٢٧٦ في ظلال الملائكة - دانييل
شميد: فاسبندر، كان أشخاصا كثيرين في شخص واحد، تقديم
وترجمة، حسام علوان. ٢٧٩ مايو ١٩٦٨، ليلى الشربيسى.



اسماعيل ياسين

بيرجمان : طاقات متفجرة لإبداع

إذا كانت السينما قد اعتمدت عبر تاريخها على قدر كبير من الإيهام كوسيلة لجذب المتفرجين ولخلق وعى مزيف بالعالم البصري، فإن بيرجمان قد نقل السينما إلى منطقة وعى حقيقى بالحياة، حيث استعادة مخزون حسى يجعل القريب أكثر قربا والبعيد حاضرا عن قرب.

يسمى بيرجمان صير كتابته للسيناريو إلى الاقتراب من الدراما الكلاسيكية فى أصولها الإغريقية، حيث يكاد يقارب تمام أصماله العودات الكلاسيكية الأساسية فى المسرح: الزمان، المكان، الحدث، برغم اختراقها من داخل بنيتها، بيرجمان الذى يعد نفسه مسرحيا بالأساس والذى قدم للمسرح بعضا من أهم كلاسكياته نذكر منها تلك التى أخرجها عن نصوص شكسبير أو بشتراو وستلندريج .. منع للسينما - عبر البحث عن تكليف درامى لأعماله - واحدة من أقصى طاقاتها التأثيرية قدرة، بالاقتراب من جوهر الحكاية دائما: الرجل والمرأة فى علاقاتهما عبر تأثيرات الخارج، ليقلل واحدا من أهم سمات أعماله تصويره البائس للبيوت والممتلكات.

الحوار فى أفلام بيرجمان عامل أساسى فى تطوير الدراما البيرجمانية، بكل ما يحمله من حموية وتكليف أو فضفضة.

لاشء يمكننا أن نتحدث عنه فى أفلام بيرجمان بهذه البساطة، إذ كيف يمكننا أن أصف لك كسيف هزلى بيرجمان يعطف تحول بطله الموسيقى إلى قاشى حينما يصبح استمرار حياته مرهونا بأن يلبس آخرين حياتهم - مادامت الحياة قد أصبحت مهددة إلى هذه الدرجة وضيقة بحيث لا تتسع للجميع - وذلك فى فيلمه «العلن الذى لا بعد فحسب صرخة الاحتجاج الأكثر عبقا تجاه الغزو الألمانى الهتلر لأوروبا، وإنما تجاه الحياة المعاصرة بأكملها، كيف يمكننا أن أصف كيف كاد قلبنى أن يوقف -

لأقوم مستندا إلى جدار قاعة العرض - وأنا أشاهد «صرخات وهمسات، وبالتحديد فى مشهد «ماريا وبليقيد، - الذى لا يحول حكيه دون مشاهدته، لكننى لا أستطيع بالقل أن أفعل ذلك .

إذا كان تاركوفسكى بحسب بيرجمان هو أعظم مخرج عرفته السينما لأنه «ينقل بسهولة فى ملكة العلم، ولأنه صاحب رؤية واستطاع أن يمسرح رؤيته بشكل، لكن بأكثر مما تقبله السينما أيضا، فإن بيرجمان بالتأكيد لم يكن يتكلم عن تاركوفسكى وحده وإنما كان يتكلم عن نفسه أيضا، وبينما اختار تاركوفسكى أن يتبع صوت أنبيه الشاعر:

فى منتصف حياتى الأرضية أضعت لمسى فى غابة مظلمة كلبية.

فإن بيرجمان قد اختار أن يكون لاهب لعب العالم، لا يحفل السينما بما لا تقبله - فلابد أن يصوغ رؤيته بأكملها فى سياق سينمائى مكث فى تأثيره - ولا أن يحمل حياته ببالا تقبله وبالمثل كتابته، ورغم ذلك تظل «العت فى الزمن، - سورة أندريه تاركوفسكى - و «الصباح السحري، - سورة انجمان بيرجمان - سيرتين قريبتين - إحداهما للأخرى، لأن كاتبيهما هما - ويدون تلميذ - المقتريان معا من الجوهر، وتعلينا الوحيد هو أنه إذا كان تاركوفسكى هو شاعر السينما الخافتة روحه، فإن بيرجمان هو شاعرها الأكثر شيطانية.

السيناريو المنفوس هنا فى القاهرة، هو «سوناتا الخريف، الذى بدأ تصويره فى ١٩٧٧ وتم إيجازه للعرض فى ١٩٧٨، الذى سبق أن تم نشره مترجما فى مجلة «الثقافة الأجنبية، العراقية فى سنة ١٩٨٠، والتي نستعير منها ترجمة النص، آملىن فائدة أكبر بإعادة نشره، وفى إثارة حساسية ملعبة للشخص العربى تتجاوز تلك التى ربح لها عبر مادة عام من التلقى لصورة بلهاة ومستحبة تعمل على محو إحساسه بأكملها ■
حسام علوان

زمن مستعار

التقنيّة وفريق العمل في مكتب السينماتوغراف لإجراء بروفة على سيناريو (سونايا الغريب). قرأت أنجريد برجمان دورها بصوت جهري مع حركات وتعابير مطبوعة، وكانت قد راجعت دورها كاملا أمام المرأة وقررت كيف ستدبّه، كان الأمر أشبه بالصنعة حتى أنني أصبت بالصداع، ودرت فقاهة «السكتيز»، إلى العمر وهي تكبي برعب، لم يعد أحد منذ الثلاثينيات يسمع مثل هذه النبرات الزائلة التي كانت أنجريد تقرأ بها، وقد قامت للجمعة بشطب ما تشاء من النص لأنها ترفض الكلمات الكريهة.

وقالت إن قصة السيناريو باهنة ويجب إلهاجها ببعض الكلمات؛ لماذا أنت مثل إلى هذه الدرجة عندما تكتب يا الهجمار؟ إن برصك أن تكون مثلها، ثم استمعت إلى إحدى محاضرات شويهان التي تمثل لحظة الذروة في النصف الأول من الفيلم وعطقت قائلته: «يا ربنا الذي في السموات! هل ستعزف هذه المتطورة السخيفة مرتين في الفيلم؟ الهجمار أنت مجنون حقاً فالهجومير سوف ينام، يجب أن تخاف شيئا جميلا وأفسد، أما هذه فإنها محلة لدرجة أنني أكتاب الآن».

كانت أنجريد برجمان ترقم في الفيلم بأداء دور عازفة بيانو، ومن المعروف أن معظم عازقي البيانو يظهرونهم محبتي، لذلك يمتصون بعض الوقت مستلقين على أرض صلبة، وفي أحد المشاهد طلبت إلى أنجريد أن تستلقي على ظهرها، فضحكت وقالت: «لا بد أنك جللت يا عزيزي أنجمار، هذا مشهد جدى ولا أستطيع للقيام به وأنا مستلقية على ظهري؛ هذا سخيف وسوف يضحك الجمهور منا، أعرف أنه لا يوجد كثير من الضحك في هذه القصة المروعة، ولكن لماذا تريد أن يضحك الناس في مكان غير مناسب؟ أخبرني لماذا؟».

وبدا التصوير بشكل مزيج.

بيرجمان: طاقات متفجرة لا بداع

إلى هذه الوحدة وكانت تضفى بين الحين والآخر لسات من مشاعر المودة.

كانت أنجريد تمتلظ بطلة قصدير رثة تضم شرائح من أفلام التلقت لها في طفولتها وشبابها، وتأخذها معها إلى أي مكان تذهب إليه في العالم، كان والدها مصورا فوتوغرافيا يستأجر كاميرا سينمائية في اللسائيات، وخلال الأربع عشرة دقيقة - زمن عرض هذه للشرائح - يمكن رؤية أم أنجريد مع كلب صغير عذ قدمنها، ثم أنجريد الطفلة عند قبر والديها، ثم وهي تضحك وتغنى وتعزف البيانو، ثم وهي امرأة شابة تهتسم وتلفظ أزهارا من الحديقة، كانت أنجريد تعتبر هذه الأفلام كنزا لا يقدر بثمن، وقد استطعت أن ألتحق بها بعد جهد بأن تعيرني إياها لأخرج منها نيجانيفا ونساج جديدة.

واجهت أنجريد مرضها بغضب ونفاد صبر، لكن جسمها القوي لهازها وتأكلت مشاعرهما، كانت منتظمة أثناء عملها دخل الاستوديو، وذات صباح التفتت إلى علف وصلحلى (مازحة؟) وهذنتي بأنها ستعزفي أربا إذا لم أخبرها فورا بكيفية إصعاد الشاهد، أجبتها وأنا غاضبة لهجومها المفاجئ بأنني سبق وحزرتها مئات المرات بالأ ففعل شيئا، وأن الهواة اللعينين وحدهم يفتكرون بما سيفعلونه في كل خطوة... حدث ذلك أخذت تهزأ بحدّة ومرح من سمعي كمخرج يعرف كيف يدير مثليه، فأجبتها بالمقابل وباللغة نفسها، أنني أشق على المخزجين الذين عملوا معها أثناء شهرتها، وهكذا تبادلنا الكلمات بهذا الأسلوب، ثم بدأنا نضحك وعشنا إلى الاستوديو حيث كان الجميع ينتظرون بفعلول. هذات أنجريد، وانسحق جلدنا كأنهما امتلأ بالدمع، سقط اللقاع للصام، وسجلت الكاميرا وجهها إنسانيا يائس.

ثم تصوير فيلم وثائقي عن مراحل التصوير، وكانت منه خمس ساعات كاملة. بعد ستة أشهر جاءت أنجريد لزيارتي في قارو وأصرت على مشاهدة الفيلم الوثائقي، وعندما انتهت من مشاهدته جلست صامدة

كانت شركة التأمين قد رفضت التأمين على حياة أنجريد بعد أن أجبرت لها عملية استئصال ورم خبيث، وبعد أسبوع من بدء التصوير جاعنا من لندن - حيث كانت أنجريد تجرى فحوصها الروتينية - خبر مفاده أن الأطباء وجدوا أوراما جديدة ويجب أن نضع أنجريد على الفور لعملية جراحية وعلاج بالأشعة، لكنها قالت: إنها تدرى إنهاه الليل أولاً، وسألنا فيما إذا كان بالإمكان ضغط أيام التصوير الخاصة بها، وكانت كمن تضعا أمام الأمر الواقع.

عادت إلى العمل وكان شيئا لم يحدث، وتحول استعراضها الذي أبجته في أيام التصوير الأولى إلى اعتداء مهلى وقح، وانتهكت بقلة الشرف وألعت أن أطلعها على رأيي الحقيقي، وقد أجبتها بما كنت أعتقد تماما... فشاخجرا.

في الوقت نفسه اكتشفت أنجريد ظاهرة لم تر مهيلا لها في حياتها السعيدة كلها، كانت ثمة وحدة وأخرة تجمع بين مجرعة للنساء للعاملات في الفيلم، وكان نساء قويات ومستقلات، محترفات وخبيرات؛ كساتكا فارجو في إدارة الإنتاج، أنجر برسون مسيطرة اللباس، سيليا دروت الماكياج، سيلفيا أنجمارسون للمنتاج، وأنا أسب مصممة المناظر، كرستين إيريكسدوتر فناة «السكتيز» وزوجتي ومديرة المكتب، لوف، أولمان الممثلة، انجذبت أنجريد برجمان

بضع دقائق، وهو أمر غير مألوف بالنسبة
لأنجريد، ثم قالت بصوتها ذى الليرة الكفة:
«كان يجب أن أشاهده قبل البدء بتصوير
الفيلم».

وفى أحسد الأيام كنا جالسين فى
الاستوديو بانتظار أن تجهز الإضاءة، كانت
الشمس على وشك الغروب وقد توزعنا فى
زوايا بين متقابلتين لصوفا جلدية متهترئة.
قامت أنجريد بحركة نادرة بالنسبة لممثلة..
رغبت يدها ومررت بها على وجهها عدة
مرات، ثم تبهتت بهسق ونظرت إلى يدي
مودة ولا حتى محاراة للتواصل، وقالت:
«أنت تعرف لى أعيش زما مستحار..
إتهامة مفاجئة... زمن مستحار» ■

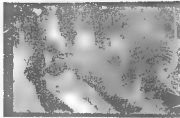
انجم بيرجمان

سوناتا الخريف

- ١ -

مقدمة: نص السيناريو

فا فليكتور: أتف أمانا لأطلع نمر
زوجتى دين أن تلعبه لوجودى
إنها سمرامة بالجلوس هناك، عند نافذة
الزاوية... أصعدت أنها فى هذه اللحظة،
تكتب رسالة لوالدتها. عندما دخلت هذه
الغرفة للمرة الأولى قالت «أوه، ما أجمله
من مكان... أشعر كأنى فى منزلى». كان
قد مضى على تعارفنا، آنذاك،
بضعة أيام فقط، فقد التقى مودتر
الأساقفة فى ترويلد هايم، وكانت قد
حضرته بصفة مدبرة لإحدى الصحف
الكسبية.. للتقيا فى فترة الغداء حدثتها
عن البيت المخصص للكهنة الذى يبعد
قليلا عن المكان. كانت فى تلك اللحظة
مسروعة جدا إلى الحد الذى افترحت فيه
الذهاب إلى ذلك البيت فى صباح يوم
من الأيام بعد انتهائه للمصير، وفى
المطريق عرضت عليها الزواج.. لم تجب
فى الحال ولكنها عندما دخلت هذه
الغرفة، استدارت نحوى هائلة: أوه، ما



انجريد كالفين فى لقطة من فيلم «بيرجمان»

أجمل المكان... أشعر كأنى فى منزلى،
ومعذ ذلك الحين، عشنا حياة هائلة
سعيدة، هنا فى الأبريشية. كانت إيقا،
ببطبيعة الحال، قد أخبرتنى عن حياتها
السابقة. بعد تخرجها من الثانوية، دخلت
إحدى الكليات، خُلبت لطبيب، عاشت
معه بضع سنوات أتت كتابين
صغيرين، أصبحت بالانتهاج الزاوية،
فسخت الفطبة والتقلت من أوصلو إلى
مدينة صغيرة فى جنوب الدويج حيث
بدأت عملها كصمغية (يقاب سفحات
كتاب صغير). هذا هو كتابها الأول..
أجبه كثيرا... هذا ما كتبه: (على المرء
أن يتعلم كيف يعيش.. لئلى ألترب على
ذلك يوما.. المشكلة الكبرى، لئلى لا
أعرف من أنا سألتنى طريقى على غير
هدى إن أحدى إنسان ما، كما أنا، عند
ذاك سكنون لدى الجارة الكافية لأنظر
إلى نفسى (يتوقف عن القراءة). أرد أن
أقول لها مرة واحدة فقط، إنها تحب من
الأصاغر، ولكنى لا أستطيع أن أقول لها
تلك العبارة بطريقة تجعلها تستغنى، لن
أستطيع المرور على الكلمات المناسبة.

إيقا: كحيت رسالة لوالدتى.. هل تحب أن
أقرأها لك.. أم تترانى أقطعك؟

فليكتور: لا، لا، تعالى واجلسي.. دصينا
لستمع بالوقت قليلا. الخريف يبدو جليا
اليوم، سأسألك المذاع فى الحال.. إنه
كونشرو- الظهيرة.

إيقا: لا بأس إن أحببت الاسماع إليه حتى
النهاية. سأعود إليك فيما بعد.

فليكتور: لا.. من الأفضل أن تقرأى الرسالة
لى.

إيقا: (تقرأ) كنت فى المدينة يوم أمس..
ذهبت إلى أجنس، التى كانت تقوم
بزيارة قصيدة لوالدها مع زوجها
وأولادها. لقد أخبرتنى بوقاة ليوثاردو..
أتى العزيزة الصغيرة... أعرف مدى
فطاعة الصربية بالنسبة لك. أخبرتنى
أجنس أيضا بأنك كنت فى اسكونا،

فى إجازة قصيرة أما بين جروتى
كونسرت. انصتت بـ بول فيفونوا...
وأخذت الطران منه (رقعة قصيرة)
أنصامل الآن إن كان بونك السجىء إينا،
إلى هنا فى بيدنل لقضاء بضعة أيام لى
بضعة أسابيع، كما يحلو لك، وكما
تشتائين. لاتخافى من الرحلة... ولا
تقولى.. لا، منذ الآن. يجب أن أخبرك أن
بيت الكاهن واسع، وستكون لك غرفتك
الخاصة، منفصلة تماماً، مع كل
مستلزمات الراحة. لقد حل الخريف هنا.
مرت علينا إيلتان جليديتان أشجار البتولا
بدأت تصفر وتضمر.. إننا نجمع آخر ثمار
الفريز من المستنقع مع ذلك، لاعواصف
حتى الآن... وأيام كخيرة، لدينا بيدانو
كبير وجيد، وإيمكانك للدرج عليه قدر
ما تشائين وليس من الأفضل بالنسبة لك
عدم اضطراكك إلى السكوت فى فندق ما
بضعة أسابيع، أمى، أيها العزيزة، أرجو
قعودك إلى هنا.. قولى ذلك.. منهم
بك كخيرا وستفسدك تديلا بكل وسيلة
مشاحة لنا.. ويكل بساطة أقول، قد
مضت دهور على لقائنا الأخير... سحة
أعوام فى تشرين الأول القادم، لك حب
كبير من شكون ريبنتك إينا.

٢ =

(تصل شارلوت فى وقت مبكر، غير متوقع،
إنها الساعة العادية عشرة قبل الظهر.
تصل بسيارتها أمام منزل الكاهن
الأخضر اللون. إينا فى منتصف السلم،
تنظر صبر للنافذة، لا يشاهدا أحد.
ترقب والدتها وهى تهبط ببطء من
السيارة وتقف لحظة، متربكة عدد
صندوق السيارة)

إينا: (أمام المنزل) أمى، حبيبتي، أهلا..
أوه.. إلى سعيدة جدا بقعودك.. أكاد
لأصدق أنه أمر حقيقي. تستكين فترة
طويلة... أنيس كذلك؟ يا إلهى، ما أتق
حفايتك! هلى جليت كل مطرعاتك
الموسيقية؟ ما أروع ذلك! بإمكانك الآن
إعطائى بعض الدروس.. سحططين

بيرجمان طاقات متفجرة لإبداع

ذلك... ها! أوه! أنت حقاً تبدين متعبة!
ولكن لا عجب، بعد كل هذه الرحلة
الطويلة بالسيارة. فيكتور غير موجود فى
المنزل الآن.. لم تكن لتتوقع قعودك فى
ساعة مبكرة كهذه.

٣ =

شارلوت: جلست مع ليوئاردو فى اليوم
الأخير... نهاراً وليلاً... كان مثالاً جداً،
بالرغم من أنه كان يتلقى جرعة من
السفر بين ساعة وأخرى... كان ييكي
بين حين وآخر.. لكنه لم يكن خائفاً من
الصوت كان ييكي من الألم. اليوم زحف
ببطء.. مقابل المستشفى، كانت هناك
بناية فى طور الإنشاء.. كانوا يحفرون
ويذقون محدثين جابة وقمعة. كانت
للشمس متفحة.. ولم تكن هناك سخائر
معدنية أو ظلال على النافذة. كان
المسكين ليوئاردو مرتبكاً لانبعاث
رائحة كريهة منه.. حاولنا المدور على
غرفة أخرى، ولكن الأجمة الأخرى
كانت مغلقة لإجراء بعض الإصلاحات
فيها. كان صوت التفتحة المبعث من
تلك البناية يترقب مساء وعلمنا كانت
الشمس غيبى، كان بإمكانى، فتح
النافذة. كان الحر مثل جدار سميك فى
القنارج لم تكن هناك نسمة هواء. جاء
البروفيسور... إله صديق قديم
ليوئاردو. جلس على الكرسي وأخبر

ليوئاردو أن الأمر لن يطول ويستينهى
بسرعة، خاصة أنه قد بدأ يتلقى جرعات
من المخدر كل نصف ساعة كى يموت
دين ألم. ربت على هذه قسائلاً بأنه
سيذهب إلى كونسرت لبرامز فى تلك
الأمسية.. وسأبقى ترفيته بعد ذلك سأل
ليوئاردو عن المقترعات التى ستعزف.
ولما سمع أنها الكونسرت اللثنائى
لشنايدرهان وستاركر طلب إلى
البروفيسور أن يقول لجانوس إنه يريد
إعطاءه الفيلوسوفى المالد له، الذى كان
يفكر فيه منذ مدة طويلة، ثم ترك
البروفيسور الغرفة.. وجاءت الممرضة
المسئولة عن الجراح... وأعطت
ليوئاردو جرعة أخرى.. واقترعت
على تناول شيء من الطعام.. لكننى لم
أكن جائعة... كنت أفترس من تلك
الراحة الكريهة. نام ليوئاردو بضمج
دقائق فقط، ثم استيقظ وطلب إلى
الخروج من الغرفة، ودق الجرس فى
طلب ممرضة الليل.. جاءت فى الحال
مع جرعة من السفر... خرجت من
الغرفة بعد دقيقة أو دقيقتين، انتهت
نعمى فى السر وقالت إن ليوئاردو قد
مات. مكثت معه طوال الليل (رقعة
قصيرة) بقيت أفكر فى ليوئاردو...
كان صديقى الشانبة عشر عاماً.. عشنا
معا ثلاثة عشر عاماً.. لم نبادل كلمة
غاضبة خلال تلك الفترة قط. كان منذ
عامين، يعرف أنه سيموت، وأن لا أمل
له فى الحياة.. كنت أذهب لزيارته فى
منزله فى شترامى نابولي، كلما تمكنت
من ذلك. كان رقيقاً، حلواً، كثير التفكير
وسعيداً بجحاحى. تحدثنا وتمازحنا
وعزفنا قليلاً.. نادراً ما كان يحدث عن
مرضه.. ولم أسأله عن ذلك فربما أثاره
ذلك. ربما، نظر إلى نظرة طويلة، ثم
ضحك وقال: فى مثل هذا الوقت من
العام المقبل، أكون قد رحلت، ولكننى
سأكون معك، دائماً، وكالمعتاد، وسأفكر
بك دائماً. كان رائعا منه أن يقول ذلك..
ولكنه فى ذلك، كان أقرب إلى الأسلوب

المسرحى (وقفه قصيرة) .. لا أستطيع أن أقول إننى سأستمر فى حزن عليه .. موت ليوشارلوت كان أمرا متعترا ومرغيبا فيه .. أوه .. قد تركه بطبيعة الحال فراغا كبيرا .. ولكن لا فائدة الآن من الحزن (تضحك) هل تعتقدن أننى قد تغيرت فى هذه الأعوام السبعة التى لم تلتق فيها ؟ حسنا ، إننى ، طيبا ، أصبح شري ، لم يحب أن يراى بشعر رمادى .. هذا ذلك ، أعقد أننى أبدر الآن كما كنت أبدا دائما .. أليس كذلك ؟ اشعريت هذه السلاسل من زيوربيخ .. لوت شيئا مناسبا للرحلة الطويلة بالسائرة .. شاهدته فى باهتوسترانس .. دخلت إلى المحل وجرته .. كان ملاكما لى تماما ، وكان أيضا رخيصا إلى درجة مخفلة .. ألا تعتقدن أنه جميل ؟

إيلسا : نعم ، يا أمى العزيزة .. إنه رائع جدا .

شارلوت : حسنا .. يجب ترتيب ملابسى .. ساعدنى فى ذلك ، أعطينى هذه الحقيبة .. إنها هناك يا عزيزتى .. ثقيلة بشكل مزعج .. يظهرى بسبب لى ألما فظيعة بعد تلك الرحلة .. هل تعتقدن أنه بإمكاننا المرور على لوح خشبى لوضع تحت الحقيبة ؟ يجب أن أهبط لى فراشا قويا .. أنت تعلمين ذلك .. ألقى أصنع لوحا خشبيا تحت الحقيبة .

إيلسا : قد صنعت اللوح الخشبى تحت الحقيبة .. وضعا هذا أصم .

شارلوت : رائع ، إيلسا ، عزيزتى ، ما الأمر ؟ أتبين الآن ؟ دعينى أرى ، أين الخطر .. يا حسمى المدلل ، أنت مرتبكة ، هل قلت شيئا سخيفا ؟ تعارفين طريقى فى الزرثرة .

إيلسا : إننى أبكى من فرط السعادة .. إننى سعيدة بزيورك .

شارلوت : تعالى لأعانئك .. تماما ، كما كنت تعلمين عندما كنت صغيرة .. لم أفعل شيئا غير التحدث عن نفسى .. عليك الآن التحدث عن نفسك .. دعينى أطلع

إليك .. عزيزتى إيلسا ، لقد أصبحت لحيفة فى هذه الأعوام الأخيرة .. أرى ذلك الآن .. لا تهو السعادة عليك .. يجب أن تخبرينى عما يوزلك .. تعالى ، لجلس هنا .. مسأخذن ، هل شاتعن ؟ كيف هى الأمور ، عزيزتى إيلسا ؟

إيلسا : أوه إنها رائعة .. لن تكون أفضل مما هى عليه الآن .

شارلوت : ألم تعيشى حياة منعزلة تماما .

إيلسا : لدينا عمل دائم فى الأبرشية ، لكليا ، أنا وقيونكور .

شارلوت : نعم .. بطبيعة الحال .

إيلسا : أعزف ، غالبا فى الكنيسة .. خصصت لى ، فى الشهر الماضى ، أمسية بأكملها .. عزفت ، وتحدثت عن كل مقطورة . حققت نجاحا كبيرا .

شارلوت : يجب ألا تنسى أن تعزفى لى ، إن أحببت ذلك .

إيلسا : يعجبني ذلك .

شارلوت : أحبيت خمس حفلات موسيقية مدرسية لى لويس أنجلوس ، فى القاعة للموسيقية هناك .. ثلاثة آلاف طفل فى كل مرة .. عزفت وتحدثت إليهم .. لى لديك أية فكرة عن اللجج الذى حققته .. لكننى تحبت كثيرا ..

إيلسا : لى ، هناك شيء أود أن أخبرك به .

شارلوت : نعم !

إيلسا : هيلين .. هنا (وقفه قصيرة)

.. ٤ ..

شارلوت : (غاضبة) كان عليك أن تكلم لى عن وجودها هنا ، لا أحب هذا الأسلوب فى التعامل مع الأمور .

إيلسا : لو كنت قد أخبرتك بوجودها هنا ، لما كنت تأتين .

شارلوت : أنا ولتقة من أننى كنت سأحضر .. تماما كما قلت .

إيلسا : ولنا ولتقة من عدم حضورك فى تلك الحالة .

شارلوت : ألا يكفى موت ليوشارلوت ؟ أكان عليك سحب السكنية لينا ، أيضا ؟

إيلسا : لينا تعيش هنا منذ سنين . كتبت لك ، لينا ، أنا وقيونكور ، قد قرنا ملاحظتنا إن كانت ترغب فى العيش هنا ، معنا ، كتبت لك حول ذلك .

شارلوت : لم أتسلم تلك الرسالة قط .

إيلسا : أوه ، بل إنك لم ترعجى نفسك بقراتها .

شارلوت : (هادئة فجأة) ألا تعتقدن أنك غير منصفة ؟

إيلسا : نعم !

شارلوت : لست مستعدة الآن لرؤيتها . على كل حال ، ليس اليوم .

إيلسا : أمى العزيزة لينا إنسانة مذهشة .. كل ما فى الأمر أنها تجد صعوبة كبيرة فى الحديث .. لكننى قد تعلمت أن أفهم ماذا تقول .. أستطيع أن أكون معك وأترجم لك حديثها .. إنها مثقاة لروينيك كثيرا .

شارلوت : أوه ، يا عزيزتى ، كان الأمر جيدا بالنسبة لها ، فى تلك المسحة .

إيلسا : لكننى اشتقت إليها .

شارلوت : هل أنت متأكدة من أن حالتها هنا أفضل ؟

إيلسا : نعم ، أصبح عددى من أعطى به .

شارلوت : هل سأمت حالتها ؟! أعلى .. هل لينا .. أعلى أمرا من قبل ؟

إيلسا : أوه ، نعم ، إنها أسوأ .. إنه جزء من الألم .

شارلوت : تعالى معنى إذن .. سذهب معا لروينجا .

إيلسا : أراقتة أنت من رغبتك فى ذلك ؟

شارلوت : (تهيمس) أعتقد أنه أمر فظيع ، لكن لا خيار لى ..

إيلسا : آماء .

شارلوت: أنا لم أعرف قط للتعامل مع أناس لا يدركون تماما معنى أهدافهم.

إيڤا: هل تعطينى بذلك؟

شارلوت: إن كان ذلك يطبق عليك.. دعينا نذهب.

شارلوت: حبيبى، لئلا، ساعاتك وأقبلك.. سأخذ ذراعيك هكذا وأضعهما حول كتلى.. لقد فكرت بك كثيرا.. يوميا..

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تقول هيلينا إن حجرتها بابسة ومتورمة.. ولا تريد أن تلتصق المرض منها.

شارلوت: (تقبلها ثانية) أوه.. لم أخش الجراثيم يوما.. قد مضى عشرين عاما على آخر مرة أصبت فيها بالأنفلونزا.. ما أجمل غرفتكم.. ما أروع من منظر.. إنه المنظر نفسه للذى أنشأه من غرقتى.

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تطلب أيضا أن أخلع نظارتها كي تريها بشكل أفضل.

شارلوت: أستطيع رؤيتها جيدا.

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تطلب منك أن تأخذ وجهها بين يديك وأن تنظرى إليها.

شارلوت: هكذا!!

هيلينا: نعم

شارلوت: إني سعيدة جدا لأن إيڤا تهتم به.. لم تكن لدى أية فكرة.. كنت أعتقد أنك لاتزالين فى ذلك المكان.. كنت قد فكرت بالتسجىء إلى هناك لرونيك قبل سفارنى إلى هنا.. ولكن الأمر، هكذا، أفضل بكثير. أليس كذلك؟

هيلينا: نعم

شارلوت: بإمكاننا الآن أن نكرن معا.. يوميا هيلينا: (سعيدة) نعم

يـرـجـمـان:

طاقات

متفجرة

سـبـيـحـة

شارلوت: هذا لئنا، سأعطيك ساعتى.. لقد أعطيت لى من قبل معجبا كان يعتقد أننى ألتأخر على الدوام.. هل سحتلون لئنا المضاء معنا؟

إيڤا: لا، إتنى، اعتياديا، أقدم لها الرجبة للرابسية فى منتصف النهار.. على أية حال، لئنا، الآن، تسير وفق نظام غذائى معين.. كانت تأكل أكثر مما هو مطلوب فى المستشفى (هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تقول لئنا

شارلوت: انتظرى! أعرف ماذا أرادت لئنا أن تقول: هناك فـرأشة على زجاج النافذة... أليس كذلك؟

• • •

شارلوت: (رحمها) لماذا أحس وكأن درجة حرارتى قد ارتفعت؟ لماذا أريد أن أبكى؟.. هذا غباء! يجب أن أخجل من ذلك.. الفكرة دائما ثم الشعور بالذنب..

دائما، دائما، الشعور بالذنب! كم كنت فى عجلة للوصول إلى هنا.. ماذا كنت أتخجل؟ ما الذى أُرغب فيه بكل هذا اليس، بالرغم من عدم جرأتى على الاعتراف بذلك بينى وبين نفسى؟

سأخذ حماما ثم أنام قليلا.. أوه... على كل حال.. سأستلقي على الفراش وأغمض عيني.. ثم أرتدى شيئا جميلا للمضاء، كي تحترق إيڤا أن والدتها المحجوز لاتزال فى حالة جيدة. للجنة!

جلست هناك تتطلع إلى بعيدىها الكوبركين... أمسكت وجهها فبين لى أننى لم أقدر على رفعها وحملها إلى سريرى ونهذلتها كما كنت أفعل عندما كانت فى الثالثة من عمرها. ذلك الجسد اللعام الممزق، تلك هى ليدانى.. لا تبكى الآن! من أجل المسيح! إنها الراجبة والرربع الآن.. سأخذ (الحمام) وسبهده ذلك من أفكارى بخص الشىء..

سأخصصر زيارتى.. ولكن أربعة أيام ستكون كافية جدا.. أستطيع تدبير ذلك.. ثم سأذهب إلى أفريقيا، كما قد خططت

شارلوت: هل تتألمين؟

هيلينا: لا

شارلوت: ما أجمل تسريحتك.

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: إنه احتفاء بخصورك، يا أمى.

شارلوت: أفترأ فى هذه الأيام، كتابا رائعا عن الليرة الفرمانية. تصورى أنى أفتره لك بصوت عال! بإمكاننا الجلوس فى الشرفة معا لأقوم بالقراءة لك.. لتحيين ذلك؟

هيلينا: نعم

شارلوت: ونستطيع الذهاب فى نزهة بالسيارة.. لم أتجول فى هذه الأماكن من قبل.

هيلينا: نعم

شارلوت: لقد فكرت بك كثيرا

(هيلينا تقول شيئا وتضحك)

شارلوت: ماذا قالت؟

إيڤا: تقول لئنا أنك لاید أن تكرنى متعبة.. وأنتك غير قادرة على القيام بأى مجهود آخر.. نتخذ أنك قد فلتت الكثير.

شارلوت: ألا تمتلك لئنا ساعة؟

إيڤا: أوه نعم.. لديها ساعة ممتددة قرب سريرها.

ذلك من قبل.. إنه أمر مؤلم.. مؤلم..
لأرى الآن.. أمر مؤلم بالطريقة نفسها..
كما في سوناتا بارتوك؟ الحركة الثنائية
(تندندن مع نفسها)... نعم إنه مؤلم..
ولكن دون دموع.. لأنه لم يتسبب لى
دموع.. أو لعدم وجودها بتاتا.. تلك هى
المسألة... إن كان صحيحا، فإن زيارتى
نبيت الكاهن قد يكون لها بعض الفائدة
رغم، كل شيء.. سأرتدى الآن فضائلى
الأحمر لا لشيء إلا لى أعطي إيضا...
أعتقد أنها تفكر فى أبنى سأرتدى فستانا
أكثر سلامة لى.. هكذا بسرعة بعد
وفاة ليوثاردس.. لا شيء يعيب قوامى،
على كل حال، إنه جسد رقيق وجيد...
عندما سأصل أفريقيا.. أو لأفترض لى
سأذهب إلى كريت لزوجة هارولد
(نضحك) لا بل هو خذير... سأستمر
هارولد، إنه طباخ جيد ويعرف كيف
يعيش... سأحصل به تليفونيا هذا المساء..
نعم، خلل ما سأفعله، سأحتاج عدد ذلك
بالتأكيد بعد أربع ساعات من التناق.
(فجأة) لماذا أكون قاسية هكذا؟ غاضبة
أنا طوال الوقت.. كانت إيضا لطيفة معى
وقد أظهرت فرحتها لوجودى هنا. هناك
شيء آخر. فيكتور شخص ممتاز.. من
حسن حظ إيضا، الطفلة الباكبة، أن يكون
زوج مهذب مثله.. أراهم أنك تدربين أن
(العمام) عامل لا أبدا.. إنه يصل.

٦٠

إيضا: هذه الأم المتنافية الورعة، لا أستطيع
أن أفهمها كان يجب عليك رؤيتها عندما
أخبرتني بأن لينا تعيش هنا محلا.. كان
عليك أن تشاهد اجسامها.. تصور،
تصور فقط، أنها نجحت فى رسم إحصاءة
على شلحيسها بالرغم من دحضتها
ورفضها.. وبعد ذلك، عندما وقفنا خارج
غرفة لينا تصورتها ممثلة قبل ظهورها
على خشبة المسرح، خائفة جدا ولكها
كاملة السيطرة على نفسها.. أناها كان
ممتازا، هل تعتقد أن والفتى بلا قلب
على الإطلاق؟ لماذا إذن جاءت إليها؟

ماذا كانت تتوقع من لقاء يتم بعد سبعة
أعوام من الغرق؟ ماذا كانت تتوقع؟
وماذا كنت أتوقع أنا؟ ألا يتوقف المرء
عن الأمل؟
فيكتور: لا أعتقد ذلك.

إيضا: ألا تتوقف للراحة من أن تكون أما أو
ابنة....؟

فيكتور: البهس يفعل ذلك.. أعتقد ذلك..
إيضا: إنه مثل شبح ثقيل يسقط على رأسك
عندما تفتح الباب المؤدى إلى غرفة
الأطفال.. خاصة وقد مضى زمن طويل
نصبت فيه أنه للباب الذى يودى إلى
غرفة الأطفال.. هل تعتقد لى قد بلغت
سن الرشد؟

فيكتور: لا أعرف ماذا يتصدون بمن للرشد.
إيضا: ولا أنا أيضا.

فيكتور: معنى سن الرشد هو أن يكون المرء
قابلا للعلاج مع أحلامه وأماله.. أنت
لا تمتلكين الرغبة.

إيضا: هل تعتقد ذلك؟

فيكتور: ربما قد تتفكرين عن الدمشة.

إيضا: كم تكون مقفلا عندما تكون جائسا
هناك مع غلينوك القسديم.. أنت قد
نصحت تماما.. لى وإلقة.

فيكتور: لا أعتقد ذلك.. للدمشة تتولانى
يرمينا...

إيضا: حول ماذا؟

فيكتور: حولك! ماذا! إضافة إلى ذلك فإن
لى أحلاما غور مطابقة، ولى نوع من
الثوق والرغبة.. يجب أن تعرفى ذلك..

إيضا: للثوق؟

فيكتور: للثوق إليك.

إيضا: هذه كلمات حلوة جدا.. أليس كذلك؟
أعنى كلمات لا معنى لها. لقد نشأت مع
الكلمات الحلوة.. كلمة (للم) مثلا.. لى
لا تكون أبدا غاضبة أو مصابة بخيبة

أمل أو غير سعيدة... إنها «مناغمة»..
ولك أيضا كلمات كثيرة مثل ذلك..
محبك.. أعتقد أنك نوع من المرض
المستوطن، أن تقول بأنك تشقى إلى
عندما تكون راقدة هذا أمامك..

فيكتور: أنت تعطينى تماما ما أعنى.

إيضا: لا، كنت أحرف، فإنه إن يخطر ببالك
أبدا، إن تقول إنك مشتاق لى.

فيكتور: (يضحك) صحيح ذلك.

إيضا: والذى يريد أن يوضح أننى عاقلة
ملكك.. ربما أعقل، لأعنى أننى أقول
الكشور.. حسنا.. يجب أن أذهب إلى
السميط لأتلقى نظرة على الرويت.. لى
تعتقد دائما أنه لأمل لى فى أن أكون
طباخة ماهرة.. مرة أصبحت أمسية
بأكملها فى مناقشة كيفية صنع نوع من
الصلصة مع مدير فرقة أمريكى.. كان
الاثان فى غاية السعادة.

فيكتور: أعتقد أنك..

إيضا: طباخة ماهرة.. شكرا، هيببى،
بالمساسبة، يجب أن أعد القهوة لى لى
المزينة.. قد تعجبت مرارا فى سبب
عدم تمعها بولم طبيعى.. إن حيرتها
متحطم كل من حولها. إن أرقها معادل
طبيعى لحالتها.

(تخرج وتعدو ثانية)، فقط، انظر إلى
طريقها فى الاعتناء بملابسها لنفسها.. شاهد
مدى اهتمامها بنفسها، لا لى.. إلا لتذكرنا
أنها أرملة، حزينة، ووحيدة بعد كل شيء..

إيضا: ماذا! أم! ما أروعه من ثوب.

٧٠

شارلوت: أنت تحذرين أنه يلامنى؟ أعتقدت،
فترة طويلة، أننى غير قادرة على
ارتداء الأحمر.. لكننى، يربما،
هرعت إلى مسدينى القسديم
صامويل باركينهيرست، قال
لى: «شارلوت، عدت تورا» من
مرض سلايس الغريب لديوور..
رأيت هناك فستانا أحمر رائعا..

إنه يداسيك ضاماً، طلبت إليه أن يجلب لى القسطن.. حسداً، إنه يداسينى حقاً.

إيفاً: أمل أن يحبك.. أعددت لك شيئاً من الروم.. كنت تحببه دائماً

شارلوت: رائع.. شيء من الطعام البسيط.. بعد طعام الفنادق..

فيكتور: حسداً، فى صحتك.. عزيزتى شارلوت.. إننا سعداء أن تكونى معنا.. أهل من كل قلوبنا.. نرجو أن تشرى كائنك فى مذكرك.. أرجو أن تكونى معنا فترة طويلة.

٨

شارلوت: (بالإنجليزية فى التليفون) هالو، أهذا أنت باپول؟ حسداً أنت مزعج فى الواقع.. إننا نتناول الضياء.. حسداً.. نعم نتناول الضياء.. إنهم هنا، فى هذه الليلة، يتناولونه فى الخامسة مساءً.. تحدث.. ألا تعلم.. هناك صوت مزعج فى القفص.. أين أنت، على كل حال، فى ثوبين؟ ماذا تفعل فى ثوبين احذر ألا تفسر لثوباً فى القمار! ماذا تقول؟ (تبدو مجدة) حسداً.. إننى أفعل.. ولكن عليهم ألا يعتقدوا أنهم سيخلصون منى بسهولة كما فى المرة الأخيرة.. قل لهم باللياقة على.. إن أجرى سيكون الشيء نفسه.. منفصلاً عن أجر وساطتك.. وعن نفقات السفر.. إضافة إلى ذلك، عليهم أن يدفعوا تكاليف سفرى.. والأكثر، عليهم أن يبدوا والتميريات يوم السبت وسباح الأحد، ذلك إن أصراً فارافيسو على ترميزين.. إن تكون أنا مستخدمة لضمزيق أصصاى، الاتصالات سيئة جداً.. وعلى متضنة النهار بأكمله جالسة فى المطارات.. انتظر! يجب أن أستخدم نظاراتنى الطبية.. لليلة..

بـيـرـجـمـان طـاـقـا مـتـجـر لـاـبـداع

فيكتور: قنأ.. إننا سندسك.

شارلوت: (تجلس أمام البنيان) ياله من جهاز قديم وجميل.

وما أجمل النعمة! والبنيان مهياً للزحف أيضاً! تعزف قليلاً.. فى الحقيقة إننى الآن فى مزاج جيد.. لاداصى للقلق.

إيفاً: أسمى.. ماذا تملين؟

شارلوت: (والدموع فى عينيها) حسداً، ماذا تتصورين يا ابنتى؟ ألا تدركين أننى متوترة لرويتى لك بعد فراق سبعة أعوام؟ كنت متخشة خوفاً.. لم تخمض لى عين طوال الليلة الماضية.. أوشكت فى الصباح الاتصال بك كي أعبر عن الصبح.. دعينى أقول لك ذلك.

إيفاً: لماذا يا أسمى؟

شارلوت: هل تعتقدين أننى مصنوعة من صوان؟ هات قطعين من السكر رجاء.. هذه القهوة الضائية من الكافيين مضجرة ولكن ماذا على أن أفعل عندما لا أستطيع النوم؟ أرى أنك تملين على مقدمات شوبان، هلا عزفت لنا شيئاً.

إيفاً: ليس الآن.. أماء!

شارلوت: إيفاً! لا تكونى كالأطفال.. إنك تمنحيننى سعادة بالغة عندما تعزفين لى.

فيكتور: عزيزتى إيفاً، أمس الأول فقط كنت تملين لأن والذاتك تستمع يوماً لى عزفك.. هل نسييت؟

إيفاً: حسداً.. إن كنتم تصرون.. ولكنى بعيدة جداً من.. أعلى، أننى أعزف بلا تذكير.. إننى قد أهملت عزف هذه المقطرة.. إنهما فوق طاقتى.

شارلوت: حبيبى، لأعذار أخرى.. تعالى الآن.. اعزفى.. (إيفاً تعزف مقدمة شوبان رقم ٢٠).

أين وضعتها؟ إيفاً، عزيزتى! انتظرى إن كنت قد وضعتها على المنضدة بجوار الدافضة.. شكر! حبيبى إيفاً.. لدر الآن.. المميز قد استخدمت الآن نظاراتها.. لا، لا أستطيع.. إنه وقت راحتى.. أنت تعرف ذلك جيداً، لا، لا فائدة، إننى لأحلم به.. لقد كتبت هنا.. مسرة، مسرة، مسرة وبدون ارتباطات.. ماذا تقول؟ كم سيدفعون لى؟ حسداً.. على اللعة.. أوه، حسداً، لا مانع لدى، إن كان بإمكانهم إقامة حفلتهم لليلة يوم الأربعاء.. وكل لهم بدلا على أن يعدوا فى المرة القادمة دورة مياه جيدة خلف المنضدة، لى كى لأستمر للنبول فى المزهرية.. إننى لأهمل بالطراز القديم للقصير.. باركك الله.. بول، ٣٣ درجة!! أهمل بنفسك ولا تتمدّد الأمور.

تذكر، لم نعد شباباً كما كنا.. حبيبك أنت تعرف ذلك.. (تضع سماعة التليفون فى مكانها).. كان ذلك وكيل أعمالى إنه لطيف جداً.. إنه الصديق الوحيد لى فى هذه الأيام.. لا.. شكر.. لا أريد براندى، ولكننى أفضّل قليلاً من الريسكى، فى المساء، فيما بعد، دعينى أساعدك فى تنظيف المائدة.

شارلوت: إيفاً، أينها العزيزة.

إيفاً: أهدأ كل ما تستطيعين قوله؟

شارلوت: لا، لا، إنني تأثرت جداً.

إيفاً: (يتعجب) هل أعجبك عزفى؟

شارلوت: إنني أعجبك..

إيفاً: لأعرف ماذا تعنين؟

شارلوت: ألا تعزين شيئاً آخر.. خاصة أننا الأكبر في مزاج جيد؟

إيفاً: لأدري ما هو الخطأ الذي ارتكبته.

شارلوت: لم تغضبي في شيء.

إيفاً: ولكنك لم تبدي اهتماماً بالطريقة التي عزفت فيها هذه المقدمة الموسيحية.

شارلوت: يجب على كل عازف أن تكون له طريقته الخاصة في الأداء.

إيفاً: نعم، بالصندوق، ولأن أريد أن أعرف طريقته في الأداء.

شارلوت: وما الفائدة من ذلك؟

إيفاً: (غاضبة) لأنني أطرب إليك.

شارلوت: هالأت غاضبة.

إيفاً: إنني مرتبكة لأنه متعدين أن الأمر لا يستحق أن تبدي لي رأيك حول المقدمة.

شارلوت: حسناً جداً.. إن كنت تحسرين (بهذرة) دعينا نتجاهل الجانب التقنيكي للصورف، الذي لم يكن سيئاً، على كل حال، دعينا لانهم بذلك، ستحدث فقط عن التصور الحقيقي.

إيفاً: حسناً

شارلوت: إيفاً، شويان ليس انفعالياً.. إنه عاطفي جداً ولكن عاطفيته ليست سببانية.. هناك فرق كبير بين للشعر والانفعال.. المقدمة التي قمت بحزفها تحدثت عن الألم المبكوت لا عن أحلام اليقظة. يجب أن

تكوني هادئة، واضحة ولست عطفية. الدرجة مرتفعة تماماً ولكن التعبير قوى ومسيطر عليه.. أرفعى الفيواصل للموسيقية الأولى الآن (تعزف) كي توضح ماتقول) إنه ودي ولكنني أرفض ذلك. ثم استراحة قصيرة.. كتبخرفي الحال تقريباً، الألم نفسه مائل.. ليس كحشر ولاأكل.. كبت تام طرول الوقت شويان كان فخوراً بنغمته.. ساخر.. عاطفياً، غاضباً ورجلاً قوياً بكل مساهمي هذه الكلمة من معنى.. ويكلمات أخرى لم يكن عجزاً عاطفياً بشكل سبباني.

وهذه المقدمة الثانية يجب أن تعزف بحيث تبدو نعمتها فريحة.. يجب عدم التحديق هنا بل عزفها بشكل يبدو وكأن فيها خطأ ما. يجب أن تلحى طريقك من خلاله وتخرجي منه متسورة.. هكذا (تعزف المقدمة كلها).

إيفاً: إنني أرى.

شارلوت: (بما يشبه التواضع) لاتزعلي مني، إيفاً.

إيفاً: وماذا أزعج، على العكس.

شارلوت: عزفت هذه المقدمات اللطيفة وأربعين، من حسيلى، ولاتزال تتضمن بعض الأسرار.. أشياء لانهمها.. ولكنني لن أسلم.

إيفاً: عندما كنت صغيرة، كنت معجبة بك جداً.. ثم أصبحت منك ومن أجهزة الليانو المائدة لك.. الآن، أعتقد أنني قد بدأت بالإعجاب بك من جديد.. ولو بطريقة أخرى.

شارلوت: (مسخرة) إذن، هناك بعض الأمل.

إيفاً: (برزائة) نعم، أعتقد ذلك.

فيكتور: أعتقد أن تعزف شارلوت أكثر إغراء، ولكن تفسير إيفاً أكثر إثارة.

شارلوت: (تمسك بمسادة) فيكتور.. تمسح قبلة لملاحتك تلك.

فيكتور: (مرتبكاً) أنا لاقول إلا ما أعتقد..

- ٩ -

إيفاً: أزرع هذا القبر كل يوم ميت. إن كان الجو معتدلاً، مثل هذه الأمسية، أجلس هنا قليلاً على القعد الفخشي وأطلق لأتكارى العنان (برقة قصيرة). كان إيريك قد عرق قبل عيد ميلاده الرابع يوم واحد.. عندنا بئر قديمة في فناء المنزل.. استطاع بطريقة ما رفع غطائها، وسقط فيها.. عفرنا عليه، فى الحلال، تقريباً، لكنه كان ميتاً. كان الأمر شديد الوقع على فيكتور. كانت هناك علاقة خاصة حميمة بين إيريك ووالده، حذت عليه كخبراً. أما فى أعمامى، فإبنى أشعر، وبكل أحاسيس لته مازال حيّاً، ولأننا كنا ولاتزال نحمل معاً جذباً إلى جذب، مساعلي سوى التركيز بمسح دقائق، فيسكن مسى. أحياناً، وعلمنا أريد اللوم، أكاد أشعر به يفتس قرب وجهي، ويمسلي بيده، هل تجدون في ذلك شيئاً من الجهن؟ أستطيع إدراك ذلك، مالتكون به.. أما بالنسبة لي، فإنه أمر طبيعي.. إنه يعيش حياة أخرى.. ولكننا، في أية لحظة، يقتدر أحدنا على الوصول للآخر. لاحظ بفصل بيننا لاجدار ولا حاجز. أحياناً، طبعاً، أعجب كيف يبدو الأمر.. أعضى الحقيقة التي يعيشها ويتفهمها أبني، الصغير. وفى الوقت نفسه، أعرف أنني لأستطيع وصفه، عالم للأحاسيس المتحررة. إنه أصعب بكثير بالنسبة لفيكتور منه بالنسبة لي. يقول إنه لم يعد قادراً على الإيمان بالله، لأن الله يدع الأطفال يموتون. أن يحترقوا أحياء أو أن يطبق عليهم الرصاص أو أن يموتوا جوعاً أو يصوبهم الجهن. أحاول أن أشرح له أن لافرق بين الكبار والصغار، مادام الكبار لايزالون صغاراً ولكن عليهم أن يعيشوا متكونين كالكبار. بالنسبة لي، الإنسان مخلوق منسج لا يمكن

تصوره. الفكرة غير الانطباعة
الذهنية. في الإنسان كل شيء. تماماً
كما في الحياة.. والإنسان صورة من
الله، وفي الله كل شيء.. قسري،
منهم، بعد الإنسان تأتي الشياطين
ورأى القديسون ثم الأنبياء والملائكة.
كلهم يعيشون جذباً إلى جذب، شيء
يتخلل الآخر.. كمساج كبيرة تتغير
طوال الوقت. هل تعرفون ماذا أعني؟
هناك حقائق لا حصر لها، ليست
الحقيقة التي نراها فقط بحواسنا
المنبذلة بل حقائق مضطربة تملأ
إحداها الأخرى أو تعاصر داخلها أو
خارجها. إنه مجرد خوف وضلع
بالإيمان إلى حد الحزم. لا حدود
هناك. لا حدود للمشاعر ولا الأفكار
إنه اللق الذي يرسم الحدود.. ألا
تعتقدون ذلك؟

١٠٠

شارلوت: إني أرتب عندما أسمعها تبتدى
ماني سرورها إنه شيء عصباني أنها
على اتصال بولده الصغير. إنها قد
حلت سر الكرن، هناك أجوبة لكل
السئلة.

فيكتور: (يضحك) نعم، نعم.

شارلوت: ليس باستطاعتك تركها تدور
هكذا.

فيكتور: ماذا تعنين؟

شارلوت: في الحقيقة، أعني، أنها حزينة
جداً، وأنها تكشف فجأة، يوماً
ما، كم هي سيئة الأمور..
وتقل أمراً بالأسوأ.

فيكتور: هل تعتدين ذلك حقاً؟

شارلوت: نعم، أنتعد.

فيكتور: أهي في السباق الطوي مع فيونا؟

شارلوت: نعم، صعدت لتبنيها للزوم.

فيكتور: إن جلست برهة، عزيزتي
شارلوت، سأحاول أن أشرح
رأى في زوجتي.

بـيـر جـمـان طـا قـا تـا ت م ت ف ج رة س ب ب د ا ع

إن أدركت ما أعلى، أحسست وكلني
أصبحت قادراً على التطلع إلى الراء والتقول
حسناً، حسناً، أمكنا إذن كانت حياتي، أمكنا
انقلبت الأمور ورجاء أخلفت الأمور. كانت
هناك بعض الأمور المدهشة (وقفه قصيرة)
أرجو أن تعزيني، شارلوت، ولكن الأمر
مازال صعباً لا.. (وقفه قصيرة) نعم، نعم،
مرت علينا سنوات غنية جداً، كان عليك أن
تشاهدني إيفاء، في الواقع كان يجب أن
تشاهدها.

شارلوت: إني أتذكر تلك الأعرام التي
سبقت ولادة إيرك. كنت مشغولة
بتحصيل سوناتات موزارت
وحفلات البيانو كافة. لم يكن لدى
يوم فراغ واحد.

فيكتور: لا، لقد رجعنا الدعوة إليك مرات
ومرات... وليسو الحظ لم يكن
لديك وقت.

شارلوت: كلا

فيكتور: عندما غرق إيرك، أصبح اللحم
الرمادي أكثر رمادية وأكثر
عصمة، لأن إيفاء أصبحت مختلفة.

شارلوت: مختلفة، وكيف؟

فيكتور: تعيش مشاعر غير مؤكدة، أرى، هكذا
تبدو، أصبحت مخيفة وبارزة
العظام، وأصبح مزاجها غير
متوازن. مثلاً لقدما تحول فجأة
إلى حالة غضب شديد..

ولكنني لأعتقد أنها عصبية أو غريبة
الأطوار، وإن كانت تص بأن ابنيها لا يزال
حياً وقريباً منها، حسناً، ربما قد يكون ذلك
إنها لاتتحدث عن ذلك كثيراً.. لأنها تعتقد
وتخاف أن يزجني حديثها ذلك.. وهذا أمر
حقيقي. ولكن ماتقول به يبدو صحيحاً.. إني
أصدقها.

شارلوت: بالطبع أنت كاهن.

فيكتور: الإيمان القليل الذي لدى يعتمد على
ظرونها.

شارلوت: أسفة إن كان حديثي قد ألك.

شارلوت: حسناً، إني جالسة.

فيكتور: عندما طلبت إلى إيفاء الزواج قالت
مباشرة بأنها لاتشعر بالحب
تجاهي.. سألتها إن كانت تحب
رجلاً آخر.. أجابت بأنها لم
تحب أحداً قط.. وأنها غير قادرة
على الحب (وقفه قصيرة)
عشنا، أنا وإيفاء، بضعة أعوام
هنا.. كان أمكنا عطوفاً على
الآخر، بذلك أقصى جهداً في
العمل.. ثمينا إلى الخارج في
الإجازات.. ثم ولد إيرك. كنا
حينذاك قد بنينا من الإنجاب،
وتعدنا عن تبني أحد الأطفال.
(وقفه قصيرة). حسناً في خلال
فترة العمل، طرأ تغيير تام على
إيفاء، أصبحت سعيدة، لطيفة،
ثم أصبحت كسولا.. ولم تعد
تهتم بعملها في الأرشية أو
بمزرعتها على الليبان، كان
بإمكانها الجلوس على ذلك
الكرسي ووضع قدميها على
كرسي آخر.. متاملة.. ساذجة
في أفكارها.

أصبحت فجأة سعاد، إن سمحت لي أن
أقول ذلك، أصبحت سعاد جداً في الفراش.
إني أكبر من إيفاء بـ (٢٨ عاماً)، أحسنت
وكان غشاء رقيقاً رمادياً يغطي الوجود.

فيكتور: إنه لا يهم، شارلوت، على النقيض منك، إنني لست مطلقاً أو مثل [إيشا].. إنني مطلب وإنسان غير متأكد.. إنها غلغلتني.

- ١١ -

شارلوت: أعتقد أنني في هذه الليلة سأنتال كمية جيدة من الأقراص المنومة، نعم، أعتقد أنني سأفعل. إنها هادئة ومرمجة جداً هنا. لاشيء سوى الصوت الخفيف للمطر على سقف الدار. فـرـمـصـان من «المورغسدين» وفـرـمـصـان من «التالوم» لتأسيبي دائماً.

إيشا: هل لديك كل ماتحتاجين إليه؟

شارلوت: ليس أفضل مما هو موجود. النوع المناسب من البسكت والمياه المعدنية وشريط تسجيل وكاسيتات وروايلين وبرليسيفين وساعات للأذن وريباط العينين ووسائد إضافية والبساط الصغير الذي أصعبه في رحلاتي. أنصـبـن تـذوق الشـيـكـولـانـة السـورسـريـة؟.. إنها جديدة، اشتريتها من زيوريخ! هاك! بإمكانك أخذ قلمتين، شكرًا.

إيشا: أمي العزيزة، إنني لأهتم بالنيكولات. شارلوت: بالخرابة، أذكرك، أنك كنت مجردة بالحلوى عندما كنت صغيرة؟

إيشا: هيلوفا، كانت تحب الحلوى.. أنا لم أكن أحبها..

شارلوت: حسناً.. لنبق كله لي إيشا: طابت ليلتك، أمي العزيزة. شارلوت: طابت ليلتك، صغيتي المذلة.. لقد تمتعت بهذه الأمسية. فيكتور إنسان متع.. يجب أن تهتمى به.

إيشا: إنني أهم به. شارلوت: أنتما سعيدان حقاً! هل أنتما متسجمان مع بعضكما؟

إيشا: (بصبر) فيكتور هو صديقي الأفضل.. لأستطيع تصور الحياة بدونه.

شارلوت: يقول إنك لاصبيبه!

إيشا: أقال لك ذلك؟

شارلوت: نعم، لماذا؟

إيشا: أوه.. إنه يجهلني فقط.

شارلوت: كان ذلك سرًا!

إيشا: لا

شارلوت: ولكنك لاتحبين قوله لي..

إيشا: فيكتور ليس من النوع الذي وأمن بأسراره للآخرين.

شارلوت: كنا نتحدث عنك.

إيشا: إن كنت تريد معرفة شيء ما، اسأليني أنا.. أقسم أنني سأكون صادقة قدر الإمكان.

شارلوت: عزيزتي، أنت تعلمين جيداً أنه لأمر طبعي أن تقوم أم عجوز بمعرفة كيف تسير حياة ابنتها تماماً كما يحضر حيوان الخلد حفرة.. قد تحدثنا عنك بحب كبير. أستطيع أن أؤكد لك ذلك.

إيشا: لو شككت فقط من تركه الناس وحدهم. شارلوت: أعتقد أنني قد تركتك وحده لفترة طويلاً.

إيشا: (تضحك) إنك محقة في هذه اللحاحة تماماً.

شارلوت: دعينا نبتدع عن الخوض في مثل هذه الأسسور المزلية، وإلا لما استطعت أن أغمض عيني هذه الليلة أيضاً، بالرغم من الأقراص المنومة.

إيشا: بإمكاننا التحدث عن الأمر في وقت آخر.

شارلوت: نعم، تعالي الآن في أحضانتي وأقسمي لي أنك غير غاضبة علي والدتك المجوز.

إيشا: أقسم لك بذلك.

شارلوت: إنني أحبك، ألا ترى ذلك؟

إيشا: (بأبد) وأنا أحبك أيضاً.

شارلوت: أن تعيش وحده لفترة طويلة، ليس بالأمر البهين أبداً. دعيني أقول لك ذلك، في الحقيقة، أنني أحسبك وفيكتور. وآلان، بعد وفاة ابني ناردي قد أصبحت وحدتي فظيمة.. هل تدريكين ذلك؟

إيشا: نعم.. أستطيع إدراكه.

شارلوت: لا، لا، لا، سأبقى بعد لحظة من شدة حزني على نفسي.. لقد قررنا اليوم أن لا مجال للعراطف.. هذه القصة البرلمانية وليكاتب جـيـنـيد.. آدم كريتر ويتسكي. هل سمعت به؟

إيشا: لا

شارلوت: قابطه في مفريد.. كان مجنوناً بي، بصعوبة، تمكنت من حماية نفسي منه.. تصبحين على خير يا عزيزتي إيشا.

إيشا: تصبحين على خير يا أمها.

شارلوت: أبدي (عجباً) شديداً بي... وقال إنني أجمل امرأة رأها في حياته.. ما الذي يمكنني أن أفعله إزاء ذلك؟

إيشا: دعيني أعرف الساعة التي تتناولين فيها إفطارك.

شارلوت: لا مشكلة من ناحيتي.

إيشا: ولكنني أريد إفسادك.

شارلوت: حسناً، إن كنت تصبرين على ذلك.

إيشا: قهوة مركزة، حليب ساخن، كبريتان من الخبز الألماني مع الجبن، قطعة من الخبز المحمص (توست) مع العسل.. أليس ذلك صحيحاً؟

شارلوت: وقدح من عصير البرتقال.

إيڤا: غريب.. نسيت ذلك تقريبا

شارلوت: في الحقيقة، بإمكانى أن..

إيڤا: سيكون لك عصيرك.. تصبحين على خير.

شارلوت: تصبحين على خير، حبيبتي.

- ١٢ -

شارلوت: (وحدها) أعتقد أنني سألقى نظرة على حساباتي (تتناول دفترًا أحمر للملاحظات) - يجب ألا أنسى تنبيه براموس باستثمار أموال لوسيانوس. المزلزل يستحق مبلغًا لا بأس به.. لم تزجج أسك حول مسائل المال؟.. تركت كل المشاكل لشارلوت. شارلوت أنت حكيمة جدًا في مسألة المال.. شارلوت، أنت وزير ماليتي. ومرة، عندما كنت غاضبًا على قتل باني كنت شجيعة.. ربما أنني بخيلة، حريصة على المال، بطبيعة الحال، ثم والدي للمزارع وطبيخه المصاد أثرًا في ثلاثة ملايين، سيمسألة ٣٥ ألف وثمانمائة وستون فرنك، أن أفكر للمرء أن يكون له مثل هذا المبلغ الكبير، لوسيانوس، من يصدق ذلك، ولزكسه كله لشارلوت الصجور. لدى عش صغير أيضًا.. مما يكن المصاب أكثر من خمسة ملايين. ماذا سأفعل بهذا المبلغ من المال؟ سأشترى سيارة جميلة لفويكتور وإيڤا. إنهما لا يستطيعان للحوال في الصراخ بسيارتهم القديمة. إنها تبدو خطيرة. منذهب، يوم الاثنين إلى المدينة لشحري السيارة. إنها سفرهما كثيرًا وترغني، أيضًا. تتغيب، وأخيرًا، بدأت أشعر بالراحة والصلو. سأقرأ في كتاب آدم قبلًا ثم أظن الدور. كم هوائى هذا المكان.. لقد توقف المزلزل. آه..

بيرجمان:

طائرات

متفجرة

سإداع

(تقرأ) قَدِمْتُ له الوردة الحمراء لعذيرتها بكريام صامت، فقيلها دين حماسة بالرغم من أنه قد أمضى الصباح كله مطلقًا إلى صدرها الصغير المتماكب (تضحك)، لأفرض مثلًا أنني سأشترى سيارة جديدة لنفسى وأعطى إيڤا وفويكتور المرسدين، وفي إمكانية العردة بالطائرة إلى باريس وشراء السيارة من هناك، بدلًا من أن أُنظر لقواتها طوال الطريق (تغضب)، غدا سأذهب حقًا إلى رافشول، كنت طوال الأسابيع الثلاثة الماضية، كمسولا جدًا وبشكل غير لائق.. (تغمض عينيها) فويكتور، إنه مشير للضجر، أعتقد أنهما، إيڤا وفويكتور، ويضجر أحدهما من الآخر.

(يفتح الباب، شارلوت خائفة جدًا.. تدخل هيلينا مسرعة إلى الخرفة.. تتفقد بنفسها فوق والدتها. إنها ثقيلة وقوية.. بعد مقاومة قصيرة، تستعنت شارلوت من النوم.)

- ١٣ -

إيڤا: أمه.. ماذا.. قد حدث؟ سمعت صراخك وعندما ذهبت إلى غرفتك لم أجدهك فيها.

شارلوت: أسفة لإيقاظك، لكنني حملت حلمًا مزعجًا.. حملت أن..

إيڤا: نعم..

شارلوت: لا.. لأستطيع أن أفكر الحلم..

إيڤا: بكل سرور، سأبقى معك، إن أردت التحدث معي.

شارلوت: لا، شكرًا واعزيتي، سأجلس دقيقة واحدة فقط لأهدأ بعض الشيء.. عودي إلى فراشك.

إيڤا: حسنا جدًا.

شارلوت: إيڤا!

إيڤا: نعم، أمه؟

شارلوت: أنت تبهينني حقًا، أليس كذلك؟

إيڤا: طبعًا، لماذا، أنت أسي؟

شارلوت: لم يكن ذلك جوابًا بسيطًا.

إيڤا: إذن، سأساألك شيئًا.. هل تبهينني؟

شارلوت: أحبك..

إيڤا: أمر غير صحيح (تبتسم)

شارلوت: أنت تبهينني بعدم قدرتي على الحب (إيڤا لا تجيب، بل تنظر إليها.)

شارلوت: ألا تهجين ذلك شيئًا؟

إيڤا: (تنظر إليها) لم يكن اهتمامًا!

شارلوت: هل تهجين نفسك بعدم قدرتك على حب فويكتور؟

إيڤا: صارت فويكتور باني لأخيه. إنك تتظاهرين بالحب.. ذلك أسوأ مختلف.

شارلوت: لفرض أنني كنت حسنة القلب.

إيڤا: لأعرف ماذا تعنين؟

شارلوت: ماذا لو أنني كنت مقتنعة بإخلاصى من حسبي لك ولهيولنا؟

إيڤا: غير ممكن ذلك.

شارلوت: أنتكزين الفترة التي تركت فيها عملي وقررت البقاء معكم في المزلزل؟

إيلشا: لأدرى أيهما الأسوأ.. الفترة التي كنت فيها في المنزل ضالون دور الزوجة والألم لم الفترة التي كنت تمنعنيها في الجوال؟ ولكني كلما فكرت بك، أدركت أنك قد جعلت الحياة جحيمًا بالنسبة لنا.. بالنسبة لوالدي ولى.

شارلوت: أنت لاثنتين شيئًا عن علاقتي بوالدك.

إيلشا: كان خائفًا ومطوعًا، مثلي ومثل أي فرد آخر.

شارلوت: ذلك غير صحيح.. أنا ووالدك كنا سعداء معاً.. كان جوزيف الأفضل.. كان أكثر الرجال محبة في العالم، أحبني وكنت مستعدة لقيام بأي شيء من أجله.

إيلشا: أوه.. نعم.. كنت غير مخلصه له.

شارلوت: لم أكن كذلك، أحببت سارتون وعشت معه لعامة أشهر.. هل تتصورين أن تلك الفترة كانت عبارة عن فراش من الزهور؟

إيلشا: على كل حال، كنت أنا التي عليها الجلوس مع الوالد كل تلك الأمسيات الطويلة، وكان عليّ أنا المسئولة عن البشرية عنه، وكان عليّ أنا أن أردد أسأله أنه يصعبه بالرغم من كل شيء، وأنه مستودين إليه بالثقة.. وكنت أنا التي كان عليها أن تقرأ عليه رسائله.. تلك الرسائل الطويلة، الحقيقية، المحبة، المسلية التي كنت فيها تحدثلنا عن شيء من رحمتك.. كنت أجلس، كالأغبياء، أقرأ رسائله مرتين أو ثلاث مرات، ويعقد كلانا، بعدم وجود إنسان أروع منك في الوجود.

شارلوت: (مفاجئة تمامًا) إيلشا، أنت تكرهيني..

إيلشا: لأعرف، إنني مرتبكة جدًا.. جئت، إلينا فجأة، بعد غياب سبعة أعوام.. وكنت أتطلع إلى تومك. لا أدري ماذا تخشيت.. ربما فكرت أنك كنت وحيدة وحزينة.. لأعرف.. ربما فكرت بأنني قد كبرت وأن بإمكانني أتطلع إليك بغير انحياز، وكذلك إلى نفسي وإلى هوليونا وإلى طفولتنا.. أرى الآن أن كل ذلك كان أسوأ مزمعاً.. (ورقعة صغيرة).

طيات يانك، أماء، لا فائدة من التحدث عن الماضي.. إنه مؤلم جدًا..

شارلوت: تذايق سيلان من الاتهامات وتذمين!

إيلشا: وعلى كل حال، قد تأخر الوقت.

شارلوت: ما الذي تأخر؟

إيلشا: لا يمكنني تغيير أي شيء.

(حول لايت إلى الإنسانية بشيء يسمع من بعده، شارلوت تتطلع إلى ابنتها في فرح)

إيلشا: إنها هوليونا، لقد استعظت، مأسعد إليها، لأرى إن كانت في حاجة إلى شيء ما.

(تسرع إيلشا، تسير في الظلمة، إنها تعرف الطريق دون حاجتها إلى الضوء.. خارج الغرفة، كل شيء هادئ وثابت تحت ضوء القمر. لاريج، ولاطير، إيلشا تفتح باب غرفة هوليونا بحذر يترقب المول في الحال تقريباً.. هوليونا متعددة عيناها مظلمتان بشدة.. إنها نائمة.. إيلشا توثقها من الدم برفق.. تفتح عيونها ببطء.. ويبدأ عندها الإحساس بالواقع تصال أن تقول شيئاً ولكنها تترجع في الحال.. تسألها أينما، إن كانت عطشى، نهز رأسها بالنفي، تغمض عينيها وتنام في الحال.. يصبح وجهها هادئاً.. تجلس إيلشا، معها.. مظلمة إليها، تطفى الضوء، وتتطلع إليها ثانية.)

إيلشا: كنت بالنسبة إليك دمية تلعب بها كلما تفرغ لك وقت فراغ كنت تنفعيني إلى

المريية أو إلى والدي كلما أصبت بمرض ما وكلمًا: أصبحت، طفلة مشاكسة، كنت تفتين الأباب على نفسك وتعملين باستمرار.. لم يكن يسمح لأحد ما بإزعاجك. تصدت على الوقوف خلف الأباب أصغى إليك. وعندما كنت توفيقين من أجل القهوة، كنت أسرق نظرة من اللقطة لأرى إن كنت حقًا تمشين بولنا. كنت وحيدة، ولكن عتلك كان في مكان آخر.. إن كنت أسأله شيئاً، فنادراً ما كنت تجيبين. كنت أجلس على الأرض وأتطلع إليك بصمت. كنت طرية، جميلة، وكانت الفتلة باردة ومطرية الهواء. والنسبات رقيقة في الخارج. وكان كل شيء كان ملوفاً في نور أخضر غير حقيقي. كان لديك ثوب صوفى طويل، أبيض اللون، ذو يانسة مخفضة. وكان صدرك يظهر من خلاله.. كان نهلك جميلين للغاية.. كنت حافية القدمين، قد سرحت شحرك في صغيرة واحدة سمكة. كنت تطلعين إلى الماء.. كان شفافاً.. واضحاً وبارداً.. وكان بالإمكان رؤية الأحجار الكبيرة في القاع.. والنباتات والأسماك.. تبتل بذلك وكذلك شحرك.. كذلك كنت حصة للظهور على الدرام. فهدت أن أكون حاية مظه.. أصبحت أهتم بملاسي، كنت لأشفي على الدرام ألا أروق لك.. اعتقدت أنني قبيحة، نحيفة، بارزة العظام مع عيون كبيرتين كثيرة وشفتين كبيرتين قبيحتين بدون أهداب أو حاجبين. وكانت بناي طويلتين جداً وقدمي كبيرتين جداً وأصابعهما مسطحة ظلت أن مظهري كان مخبراً للاضطراب ولم يد يد عليك أن تكرني وأنا، وضعت بهما لئلا أصغى لكلاك.. ولكني تألمت، بطبيعة الحال. بكتي أسرعاً بأكمله في السر، لأنه كنت تكرهين للدموع، دموع أناس آخرين.

وفي كل مرة، كانت حقايلك تنف فجأة في الطابق الأسفل، وتتحدثين في التليفون بلغة أجنبية وأذهب، في كل مرة، إلى غرفتي، لأدعو الله أن يحدث ماينك من الصغر، أن توت البجة، أن أرى يحدث زلازل، أن أرى تتوقف الطائرات كافة عن الطيران

لوجود عطب فى محرقاتها. ولكنه كنت
سافرين على الدوام.

كانت الأبواب كافة مفتوحة، والريح
تصر فى المنزل ويحدث الجميع فى آن
واحد.. وتأتين إلى، تقبلينى، تضمين
ذراعيك حول كفى.. وتقبلينى ثانية..
تتلمسين إلى.. تهضمين معى.. وكانت
رائحتك طيبة ولكنها غريبة وكنت أنت نفسك
غريبة ولكنه كنت قد سرت فى طريقك..
ولم تتعلمي إلى.

اعتدت أن أفكر: سيحرق قلبى الآن،
إلنى أموت.. إنه شعور مؤلم جداً.. إلنى إن
أكون سعيدة مرة أخرى. كيف يمكنى تحمل
تلك الآلام لفترة شهرين! كنت أبكى فى
حسنى والدى.. يجلس هو هادئاً تماماً ويده
للحاسة الصغيرة على رأسى. كنت أصغر فى
الجلوس كذلك.. يدخلن خاطرنه القديم، ينفض
الدخان حتى يصبغ بنا. يقول أحياناً شيئاً:
لنذهب إلى المسجد هذا المساء. أو يقول:
«مارأيك بالآيس كريم للشاء، ولكنى لم أكن
أهم بكلامه، أو بالآيس كريم لأننى كنت
أص كائناتى أموت. وهكذا مضت الأيام
والأسابيع. شاركت أبى وحدته، لم يكن لدينا
الكثير لنفقره ليعمنا، ولكنى، بالرغم من
ذلك، كنت أشعر بالطمأنينة معه، لم أرعجه
قد كان يدعنى أحياناً، مضطرباً.. لم أعلم
أنه كان على الدوام فى حاجة إلى المال،
ولكنى كلما ذهبت إليه، كان وجهه يمتلئ
سروراً.

وكنا نتحدث أو يريت على ظهرى بيده
للصغيرة الشاحبة، أو يجلس على الأريكة
الجديدة مع الخال أوتى، يحمينى البراندى
ويتحدثان مع بعضهما. كنت أتعب إن كان
أحدهما يسمع مايقوله الآخر.. أو كان يأتى
إليها الخال هارياً، ويجلسان ليلىا الشطرنج
بهدهو غير اعتيادى. كان بإمكانى سماع
ثلاث ساعات تق فى البيت..

قبل عودتك ببضعة أيام، كنت أتوهج
حماسة، بل كانت درجة حرارتى ترتفع من
حدة تلك الحماسة. «كنت أتألم فى الوقت

بـيرجـمان طـاقـات مـتـفـجـرة لـإبـداغ

كل هذا فيما بعد، عندما ستخبرنى شجاعى
ولأجروى على قول المزيد، أو أصمت خجلاً
مما قلت، بإمكانك للحدث والشرح،
وبأسئلى إليك وأفهم، تماماً كما أسئلت إليك
دائماً وفهمت. وبالرغم من كل شيء، لم تكن
الأمر سيدة جداً.. كونى ظلتك الصغيرة لم
يكن هناك خطأ ما فى حبنى لك. لقد صبرت
على بما فيه الكفاية، كما قد تصمت
رحلاتك.. هناك أمر واحد لم أفهمه تماماً
وهو علاقتك بوالدى: قد فكرت فيكما فى
وقت متأخر جداً.. لكن حياكما معاً هى لغز.
أعتقد أحياناً، أنك كنت معتمدة تماماً على
والد، بالرغم من كونه أضغف منك بكثير.
كنت بطريقة ما، تراعين مشاعره وهذا مالم
تفهمى معى أو مع هيلونا. أفسدته وتحدثت
عنه وكأنه مجهول من مادة أرقى. ومع
ذلك، فإن والدى المسكين، كان شخصاً له
قدرات متوسطة.. معتدلاً، خجلاً، حليماً
بعض الشيء.. عسرفت أنك منحت الرائد
قروصاً، عدة مرات، أليس كذلك؟!

شارلوت: نعم.

إليسا: أعتقد، أنه كانت لوالدى بعض
الأمر الصغيرة. على كل حال. أتذكر نسوة
لثلاث غريبات، حين لزيارتنا وجلسن فى
غرفة الجلوس، هنالك كنت فى إحدى
رحلاتك. وواحدة ملين - تدعى ماريا فأن
أبوك كانت تلمنذك، أليس كذلك، ألم تكن؟

شارلوت: كانت للوالد علاقة بماريا..
علاقة غير حادة وقصيرة.

إليسا: ألم تهمنى بعلاقات الحب التى
كانت له؟

شارلوت: لا، أبداً، لم أعجب على
والدك بسبب تلك العلاقات القصيرة، إضافة
إلى ذلك، فقد كان له ذوق جيد، قلت إنه كان
ذا قدرات متوسطة، وذلك حكم قاس وغير
منصف. إنه يدل على أنك لم تعرفى والدك.
كان يمكن لجوزيف، فى ظروف أخرى، أن
يكون واحداً من أعظم المهندسين المعماريين
فى أوروبا.. لكنه كان متواضعاً وهذراً جداً،
وكان عليه أن يقوم بدور ثانوى لشقيقه

نفسه لئلى أن أصاب بمرض حقيقى، لأننى
كنت أعرف أنك لاتبين المرضى.

وبعد وصولك، لأستطيع تحمل ذلك إلا
بصعوبة كنت سعيدة جداً.. ولم أكن قادرة
على أن أقول شيئاً ما. لذلك كنت أحياناً
تتقنين صبرك وتقولين: إيلسا لا تودى سعيدة
بقدوم والدتها إلى المنزل ثانية. عدد ذلك،
كانت وجدائى تلتهبان، كان الحرق يصبغ
على ولكنى لأأقتر على الكلام ولم تكن لدى
كلمات، لأننى كنت المسفرة عن كل الكلمات
فى المنزل. لقد أحبيتك، وكان حبك مسألة
خياة أو موت، ولكنى لم أثق بكلماتك..
علمت، بشكل غريزى أنك نادراً ماكنت
تحدثن ماتقولين أماء، ما أجمل صوتك..
عندما كنت صغيرة، كنت أحس به فى
جسدنى كله، وعندما كنت تتحدثين معى،
كنت غالباً ماتقولين غاضبة على لعدم
إسئلتى إلى ماتقولين. لم أفهم كلماتك. إنها
لم تكن تتسم مع تعبيرات وجهك أو
عينيك.. والأسوأ من كل شيء، كنت
تهضمين خلال غضبك. عندما كنت تكهين
والدى تقولين له وإبتسامه مرسومة على
شفتيك يا أصغر الأصدقاء، وعندما كنت
تتخرين بالضحك منى، تقولين «حبيبى للفتاة
الصغيرة.. أمور غير منسجمة مع بعضهما،
لا، انتظرى، أماء، يجب أن أنتهى من
الكلام، أعرف لأننى مرتبكة، ولكنى من
دون ذلك الشراب الذى تشارقه، لم أكن أقول

الأخير، الذي لم يكن يمتلك نصف موهبته، ومن سوء الحظ، أن والدهما كان قد ترك الفرقة لهما مناصفة. جوزيف لم يكن من النوع الذي يدير الشب أو يدفع من حقه، لكنه كان يمتلك أفكاراً رائعة.. مثل، أنه صمم قاعة الحفلات الموسيقية في كوبينهاغن، لأنه لا أتذكر، ربما في أوسلو، لا، في الحقيقة في لوند.. وافقت أراء الجميع على كون التصميم من أجل التصميمات التي ظهرت في خلال الثلاثينيات ثم جاءت الحرب.. ولم ير المشروع النور. ممكن جوزيف، كان إذا حظ سيئ في كل شيء تولا.. كان رجلاً عظيماً.. في الحقيقة لم يكن متوسط القدرات. إيشاء، يبدو وكأنه ترابين بكلامي.. لا تصدقيني!

١٥٠

إيشاء: وماذا يهم! كلما كنت لتسجم مع حقيقتك كما تسجم كلماتي مع حقيقتي، فلاتهمية لكلمات أن تبادلهما.

شارلوت: تحدثت عن خدامي لنفسي. أعفدت أنك مخطلة.. لم أكتب قط على نفسي. الوضع الحقيقي للأمر كان مخيفاً. كنت أصابي من الألم في الظهر.. ولم أتمكن بما فيه الكفاية.. أصبحت حفلاتي الموسيقية أسوأ.. وفقدت عقوباً مهمة.. بدأت أفكر، أن حياتي قد أصبحت لا معنى لها. وبلى الوقت نفسه، كان ضميري يؤنبني بمنتهى وبسبب جوزيف بدا الأمر سخيفاً بالصبي لي، الانتقال من مدينة إلى أخرى، مريحة نفسي للقد والتوبيخ، في الوقت الذي كان بإمكانه فيه الجلوس معك في المنزل بدلاً من كل ذلك.. تضمنين بهمكم.. أحاول أن أتحدث بكل صدق، إنني لأحاول غريب إخبارك بمشاعري تلك. إنني لأهتم بما ستقولينه فيما بعد..

لكن، من الأفضل، أن أتحدث الآن عن كل مكروبات صدري، وألا نعود إلى ذلك مرة ثانية.

إيشاء: إنني أحاول أن أتهم.

شارلوت: كنا في هامبورج.. عرفت ليهتفون.. كانت المقطورة غير صعبة،

سارت الأمور بشكل جيد.. بعد انتهاء الحلقة، ذهبت لتناول العشاء مع شمس المجرز.. تصرفيه، قائلة للفرقة الموسيقية (قد مات)، كما فعلت ذلك على الدوام. وبعد أن تارنا للشراب واللعلم، وعندما بدلت أحسن بالراحه، وزالت على آلم الظهر، فصل شمس: لماذا لا تكتفين في المنزل مع زوجك وظفك وتعيشين حياة محترمة بدلاً من تعرضن نفسك للإهانات باستمرار؟ حملت فيه وانفجرت مناجكة: هل تعتقد أنني قد عرفت بشكل سيئ جداً؟ قال وهو يبتسم: لا، لا أعفدت ذلك، وأنشأت بعد قليل: ولكنني لأستطيع منع نفسي من التفكير في اللسان عشر من أب علمه ١٩٣٤. كنت في العشرين من عمرك، عرفت ما، هذه المقطورة نفسها ليهتفون في مدينة لينز. هل تذكرين تلك الأمسية! كان الجو حاراً.. القاعة مظلمة.. عرفت كالألثة.. الصرحت بنا الفرقة.. بعد انتهاء العزف وقف المستمعون وصرخوا وهتفوا وعزفت الفرقة على البوق (تحية لنا). كنت مرتدة فسلنا صهيقاً بصيحاً، وكان شرع طويلاً حتى يكاد يلامس خصرك.. كنت فرحة.. وبالنسبة لك، كان بإمكانك في ذلك اليوم، عزف المقطورة خمس مرات بالحمامسة نفسها، سألته: كيف تتذكر كل ذلك، قال شمس: سجلته في اللقز.. احتيادياً أقوم بتسجيل التجارب الكبيرة التي تربي كافة..

في تلك الليلة، بعد عودتي إلى اللندق، لم أقدر على النوم. في الثالثة صباحاً، اتصلت بجوزيف تليفونياً، قلت بأنني قد اتخذت قرارى.. سأترفع عن التجزؤ.. وأمكت في البيت معه ومعه.. وسكن حائلة حقيقي.. كان جوزيف سعيداً بشكل مخيف.. بكينا من شدة العاطفة.. وتحدثنا ما يقارب الساعتين.. وكان ذلك مكالماً.. لم يكن الأمر خداعاً، بأى شكل من الأشكال، ربما كانت فكرة طفولية أن بإمكان الحياة أن تنتم طريقة ما للخلاص لشارلوت أنديرخاس.. أمر مخيف، بالطبع.. بعد شهر أدركت أنني أصبحت عبأً ثقيلاً عليك وعلى جوزيف..

وأصبحت في شوق إلى السفر، وبعد حوالي السنة، حدثت بعض الشيء.. بدأت أعطي دروساً وكسرت نفسي لك ولتريستك، وشاركت جوزيف مشاكله.. أمضينا الصيف في كوخ في الإكسيل.. هل تذكرين ذلك.. أليس كذلك؟ (تومي إيشاء يرأسها.. تبسم دبر ابتسام) أعفدت أننا كنا سعداء تماماً.. هل كنا كذلك، ألم تكن معده ٢٤

إيشاء: (توز رأسها) لا، لم أكن سعيدة.

شارلوت: (تبتذ) قلت بأن الأمور لم تكن أبداً أفضل مما كانت عليه

إيشاء: لم أكن أريد أن أسبب لك خيبة أمل.

شارلوت: (تضحك) لماذا، ما هو الخطأ الذي ارتكبه؟

إيشاء: لم تخطئي بشيء. كنت رائعة على الدوام. وكنت، كما كنت، أعفدت، مخيفة.. كنت آنذاك في الرابعة عشرة، ونظراً لعدم وجود شيء أفضل لديك، وجهت كل حماسك ونشاطك ضدى.. كان ذلك قد توصل إلى أنك قد أهملتني، وتوجب عليك لذلك تصحيح مابدر منك في السابق. بذلت جهدي في الدفاع عن نفسي.. ولكنني لم أمكت للفرصة. إنسانة إلى ذلك كله، أحببتك.. وكنت معقدة على الدوام أنك كنت على حق.. وأني كنت على خطأ.. هل تعرفين، مايفت؟ لم تتقدي بشكل مباشر، بل أبحث بذلك لتسبياً، ولكنك، في كل ساعة من ساعات النهار كنت هناك بابتسامتك وإيمانك الصغيرة، وباستغراق الرقيق في التفكير، أو نبرة صوتك الخائف نوعاً ما.. لم يتق أى تفصيل يخلق بك لم أفكر به.. وبعد أن تقدم بك العمر وبسرعة كبيرة، كان عليك أن تعلمي، والجماسيك، وبطبيعة الحال، مارسنا تلك التمارين معاً. أنت وحجك ظهرك المتألم.. وكان عندي آنذاك بعض البثور، وبطبيعة الحال جاء مع المرض، طبيب مختص بالأمراض الجلدية وأرأسي إلى بعض اللزاهم التي سببت لي الدوار وجعلت ثوب بشرتي أكثر احمراراً.

كنت تعتقد أن الاعتماد بشعري الطويل قد يزعجني، لذلك عمدت إلى قصه.. كنت أصبحت شعبة واعتقدت أن منظرى أصبح قبيحاً والأسوأ من ذلك كله، خطر لك أن إحدى أسداني قد فتت بشكل أسوج، لذلك اقتربت عمل جسر لها.. كان منظرى منيفاً بشكل نموذجي.. وقت لي بأنني قد أصبحت فتاة كبيرة وأن علي التخلي عن ارتداء البلوزة والبنطالون وارتداء الفساتين بدلا منها.. فساتين قتت أنت باختيارها دين أن تسأليني عن رأيي فيها.. وأنا لم أرفض ماكنت تخشعين لأنني لم أرفضها.. كان أصولتي كذا لم تصبني قرامتها.. كان ثلوق عمري بكثير.. قرأت وقرأت وكان علي فيما بعد مناقشتها معه.. كنت تفرحين لي وتخلين ولم أكن أمك أنلي فكرة صما كنت تصمدلون هذه كنت خالفة ألا تكشفني يوما مدى غيبي.

أصصت بالثلل ولكن شيئا واحدا لم ألقه بوضوح تام.. لم يكن في الصلة خيط من المتقية يمكن المول إليه ونطقه، كنت مشغولة وأصبحت بدري خائفة أكثر وأكثر، منهارة أكثر وأكثر، لم أمد أعرف من أنا لأنه كان علي إسعادك في كل لحظة.. تحولت إلى دمية مشوطة صنعها أنت، قلت ماكنت تميمين أن تقولي، قلت بشكل مشوه حركاتك وإيماءاته كي أثال استعسانك، لم أجرو علي أن أكون نفسي ولولائية واحدة، حتي وإن كنت ردي، لأني كرهت بشدة ماكنت امتلكه، كنت مخيفة يا أماء، ومازال جسدتي، يرتجف بأكملة كلما تذكرت تلك الأعوام، كانت مخيفة، وكانت تصور لحو الأسوأ.. وكما تريم، لم أدرك أنني كرهته، لأنني كنت مقتنمة تماما بأننا كنا لتبادل الحب فيما بيننا وأنت كنت المتفرقة علي في المعرفة، لذلك لم أستطع كراميتك، وتعمل العلب إلى خوف، كانت لدى أحلام مخيفة.. قمنمت أنظاري وزعت شعرات من رأسي، وحارات للكام فلم أستطع لم أستطع إخراج صرني.. حارلت أن أصرخ ولكنني لم أستطع غير استخراج أصوات مكبونة مثل صوت

بـيـرـجـمـان طـاقـسـات مـتـجـرة لـاـمـداع

إيضا: أماء، كنت في اللامنة عشرة.. كان ستيفان أكبر مني.. كنا أحب بصمتنا.. وكنا قد لنحدا في ذلك.

شارلوت: لم يكن بإمكاننا اللجاح.

إيضا: أوه، نعم، كنا سنلج، كنا نرغب في العلق، لكنك حملت علاقتنا.

شارلوت: غير صحيح، ذلك غير صحيح أبدا.. بل علي العكس.. قلت لوالدك بأنه كان علينا اللحم في الأمر.. وأن علينا الانتظار لمعرفة ما سيحدث.. ألم تدركي أن ستيفانك ذلك كان، مجرماً صفورا أحرق، خدعه من البداية إلى النهاية؟!

إيضا: (بكرامية) أنت شعرت بالكراهية نحوه منذ اللحظة الأولى لأنك لاحظت مدى حبس له.. وأنتي بذلك أبعد عنه.. بذلت كل جهدي لتعطيم علاقتنا.. مظاهرة طوال الوقت، بأنك تتماطلين معي.

شارلوت: والطلق.

إيضا: كان ستيفان رجلا مختلفا، عندما سمع بأنني كنت حاملا..

شارلوت: تحول ستيفانك إلى حجر، أخذ سيارتي، قادها نحو السفن وأعطى بهمة قيادة السيارة وهو في حالة سكر. كان ذلك رد فعله لخبر حملك!

إيضا: (بصنوب) أنتدين أنك تعرفين كل شيء؟ أكنت حاضرة عندما دارت المناقشة بيننا؟ أكنت يائري مخفية تحت التسيير عندما كنا معا، أنا وستيفان؟ هل لديك فكرة عن الموضوع الذي تحدثين فيه؟ هل أرعجت نفسك يوما في معرفة أن كان أي شخص أخسر غيرك يفكر أو يحس بشيء يجب أن تعرفي ذلك، هل تهتمين ولو قليلا بأمر إنسان آخر غيرك؟!

شارلوت: قد سمعت هذه الاتهامات من قبل.

إيضا: لم يكن ستيفان مثل الآخرين.. كان أفضل منهم وأكثر إخلاصا.

شارلوت: وأعتقد أنه لذلك السبب سرق تلك اللوحة المحفورة لريميرات ورونها

للخزير.. أصوات أخافقتي أكثر.. يوما وضعت ذراعك حولي.. جلست بجانبني علي الأريكة.. ريكيت قليلا.. قلت بأنك كنت فتقة حول نموي وأنه من الأفضل لنا استشارة طبيب جود.. وعلمت بأنك كنت تحلين بذلك ممسا من الجنون.. الطبيب، كان طوال حديثه معي، يخز بطله الكبيرة بسكين ريقى.. أخذ يسألني عن الحب.. ولم أكن أعرف عن ماذا كان يتحدث.. لم أكن قد صرقت الدورية الشهرية بعد.. أعتقد أن خيالاتي المنحرفة قد أضمته، كان رحيماً بي.. قال بأنه كان علي أن أفكر أن والدتي تمهلي وأنا لم أفكر إلا في صنع الخير لي.. وكنت أعرف ذلك في تلك الفترة.

شارلوت: وذهبت أنا مع مارتين.. لم تسمعي لي، أليس كذلك؟

إيضا: لم أفكر قط في تلك الكلمات.

شارلوت: ولكنك اعتقدت بأنني قد تخلت عنك.

إيضا: نعم.

شارلوت: ألم تفكر في ذلك قط؟ (تطلع إلى نفسها.. وقفة قصيرة) (إيضا صامتة، شارلوت صامتة).

إيضا: هل تذكرين ستيفان؟

شارلوت: بالتأكيد أتذكره.. لم يكن برصما، أنت وستيفان، التعامل مع طفل.

ولذلك أيضاً كذب عليك حول طفولته وشبابه ومأساة عائلته.. وكذلك أيضاً نسل إلى كوخنا الصيفي مع أفضل أسدقائه وأكثرنا وشراراً كل ما وجدوه هناك وتركوا المكان في فوضى.

إيلسا: حدثت كل تلك الأشياء فيما بعد. هل نسيت؟ هل نسيت أنك قد نجت من معنى في مصعب للأعراض النفسية بعد إسقاط الطفل.. وأنت انصبت بالشرطة حول ستيفان عندما نسل إلى المنزل للحدث معك؟

شارلوت: أم أكن أقدر على إرغامه على إسقاط الطفل، أن كنت راغبة فيه حقاً؟

إيلسا: ماكنت قادرة على تحديك! تعرضت لمعوية غسل دماغ من قبله منذ الطفولة. استسلمت لك دائماً. كنت خالدة، مرتبكة وراغبة إلى المساعدة والدم.

شارلوت: (بحزن) ظننت أنني كنت أساعدك. كنت متفكدة من أن إسقاط الطفل كان الحل الوحيد.. وممازنت متفكدة بذلك حتى هذه اللحظة.. إنه أمر فظيع.. إنك قد اجتمعت كل هذا العقد طوال تلك الأعوام الماضية.. لماذا لم أقول شيئاً قبل..

إيلسا: لأنه لم تصمي قبل.. لأنه سينة السمعة في التهريب. لأنه مطلوبة عاطفياً. لأنه في الحقيقة وفي الواقع تكريهني وتكرهين هيلينا، لأنه لا أمل فيه.. لأنه حملتي في رحمك البارد وقدنقتي منه بكراهية.. لأنني تماماً كما أنت مجروحة الآن.. حاولت خذل كل مكان جميلًا ورفيقًا وحساسًا وحاولت إخماد كا ساكن هيا.. تتحدثين عن كرايميني.. لم تكن كرايميني أفل.. كنت صغيرة، طيبة ومحبة.. أمكمت وثائقي.. وطلبت حبى، تماماً كما أردت اللعب لكل شخص آخر.. كنت تحت رحمته تماماً. وجرى ذلك كله باسم الحب. ظننت ترددين أنك تصيبنى وتحيين الوالد وهيلينا. وكنيت خبرة في إيمامات اللعب وحركاته.. أناس مثلك يشكلون خطورة على المجتمع.. يجب وضعكم خلف أبواب مغلقة للخلص من

شروعكم.. أم رابعتها.. ما أنطعها من مشاعر معترجة وقلق وحطام كل شيء ممكن.. وكل شيء يتم باسم الحب والطاعة المفرطة. الابنة نورث جراح الأم وخبيثة أمل الأم تدفعها الابنة، تماسة الأم يجب أن تكون تماسة الابنة أيضاً، ويخو وكان الحب السرى لم يقطع قط بينهما.. وسوء حظ الابنة هو لتحصار الأم.. حزن الابنة هو الفرح السرى للأم.. (صوت إيلسا المرتفع يوقظ هيلينا.. نغمة صوتها تغنيها، تحاول مغادرة الفراش، محاولة الخروج من القميصان العاليية التي تسيطر بالسرير والزعف على الأرض.. ترحف على مرقفها وركبديها حتى الباب، تقع على جنبها.. وتستلقي مرتجفة لامة).

إيلسا: (صوت) عشنا حسب ظروفك، على علامات استمسانك الزمنية الصغيرة. اعتقدنا أن لا طريقة للحياة غير طريقتك. الطفل معرض للصلب باستمرار.. ألا تدركين أنه لا عيون له.. إنه لا يستطيع السهم.. لا يعرف شيئاً.. ويعتمد على الآخرين، إنه مهان.. ثم هناك البعد.. الجدار الذي لا يمكن ارتقاؤه.. الطفل ينادي، لا أحد يجيبه.. لا أحد يأنه.. ألا تدركين؟

شارلوت: في كرايميك السفينة شككت صورة لي.. هل هي صورة حقيقية؟ هل تعتدين بجدية أنها الحقيقة الكاملة؟ (إيلسا تضطى وجهها بكفها، تهرز رأسها).

شارلوت: هل تتذكرين جندك؟ لا، بطبيعة الحال، كنت في السابعة أو في حوالي تلك السن عندما توفيت. تتذكرين جندك بشكل أفضل؟ في الحقيقة اعتقد أن علاقتك معه كانت حسنة.

إيلسا: كنت أخشى جنتي.. كانت مسيطره جسدياً وعقلياً.. كان جنى حنوناً.

شارلوت: نعم، كان الأمر بالصبية لك كذلك.

إيلسا: ولكن ليس بالصبية لك.

شارلوت: لا، كان والدي من أساتذة الرياضيات البارزين.. كانا مشغولين بملهما

وبعضهما، كانا من النوع المسوخر، لا يتحملان المسؤولية ويؤذي أخلاق طيبة. عاملاًنا كاطفال بزعمة نحو الغير.. ولكن دون دفعه أو اهتمام عقوبة.. لا أستطيع أن أتذكر أن واحداً منهما قد لمسني مرة أو لمس لإخوتي، سواء لمسة حب أو عقاب. في الواقع، كنت أجهل كل ماله علاقة بالحب.. بالرفقة، بالملاقات العميقة وبالدفء، كانت المرميوني فرضتي الوحيدة للتعبير عن مشاعري.. أحياناً، عندما استلقي على الفراش ليلاً، أنتحب بيني وبين نفسي إن كنت قد عشت حقاً.. ما أروع الحياة التي تميشها أيتها السيدة الأثير جاسات، يقول ذلك أجدهم في معارلاً أن يكون طيباً معي.. فكرى لفظ في قدرك على إقناع الآخرين، ولكن الذي أعتقد هو: أنني غير حية، أنني لم أولد قبل. لقد تعصرت خارجاً من جسد أمي الذي انطلق في الحال واستحار نحو الرائد. إنني لم ألق. تسامت مرات إن كان الحال هكذا مع كل إنسان لم أن هناك أشخاصاً نهم قدرة أعظم للصبية من غيرهم. أو أن هناك أشخاصاً لا يحشون مطلباً، لا خلقاً فقط.

إيلسا: منذ متى وأنت تعرفين كل هذه الأشياء؟

شارلوت: أصبت بالمرض قبل ثلاثة أعوام.. ربما لم تمرلي بمرضى. حدثت عندي نسم في الدم، وبقيت في مستشفى في باريس مدة شهرين.. ألقى ليويناردو كل حفلاته ومكث إلى جوارى طوال الوقت. إنني، تقريباً، حسناً، أعتقد أنني أوشكت على الموت. وطلب الأمر مني فيما بعد أن تركت عندي نوع من القطر.. أو حبيبتا تشاين إن نسميه.

إيلسا: أماء، ولكن، لم تكن لدى أي فكرة.

شارلوت: لم يكن هناك من سبب لإزعاجك.. حسناً.. على كل حال، بدأت، أنا ولويناردو، في التحدث مع بعضنا الآخر.. لأننا وجدنا متسعاً من الوقت أمامنا، وجماعة أخرى، قام ليويناردو بدور المتحدث.. أصغيت ومارت أن اتفهم. كان الأمر صعباً

فى البداية، أوه، أقدر أن أكون عاطفية، إن
تطلب الأمر ذلك. ولكنى لم أصر اهتماماً
للروح (تنتهد) كان الأمر كالندوس فى
المرحلة الأولى، ولم أكن طالبة شديدة
الذكاء.. تصورت، فى أغلب المرات، حديث
ليوناردو وكأنه هراء.. ولكن جلوسه إلى
جوارى كان أمراً حسناً للغاية. (يتهمس) كان
يمتلك صبراً لا حدود له.. ولو أنه كان يقول
لى أحياناً إننى كنت مغفلة كبيرة وإن الأمر
فوق طاقتى كى يفهم كيف أمكنى أن أصبح
الموسيقية الجيدة المعروفة (وقفه قصيرة)
وشكلت أخيراً صورة على لى لم أكن قد
أتأت قدسى فى السن على وجهى وجسدى..

اكتسبت ذكريات وتجارب، ولكن فى داخل
المعارة، بقيت مطمناً كنت قبل أن أولد (وقفه
قصيرة). إننى لا أستطيع أن أفكر الرجوع
حتى وجهى. أحاول أحياناً أن أتذكر وجهه
والذنى، ولا أقدر على ذلك. أعرف أنها
كانت كبيرة وباندة الضمير، لها عيونان
زرقاوان، وألف كبير، وشفتان ممتلئتان،
وجبين عريض، ولكنى لا أستطيع أن أجمع
القطع المختلفة معاً، لا أستطيع رؤيتها نفسها،
يبدو الأمر مستحيل بالنسبة لى، أن أتذكر
وجهه أو وجه هيلينا، وليوناردو. الشيء
الوحيد الذى أتذكره عن ولادته وولادة
شقيقته هو أن الولادة عملية مؤلمة.. ولكنى
لم أعد أتذكر نوع ذلك الألم. (وقفه قصيرة)
قال ليوناردو مرة.. كيف قالها؟ قال للشعر.
بالحقيقة مسألة تعتمد على المرحلة. غالبية
الناس تنقسم تلك المرحلة هل تمرين ماذا
كان يعنى بذلك؟

إيفا: أعتقد ذلك.

شارلوت: كم.. (تصمت)

إيفا: بعد (وقفه قصيرة) ماذا؟

شارلوت: كم هو غريب جداً.

إيفا: غريب؟

شارلوت: كنت أخافك دائماً (بدعشة)

إيفا: لا أستطيع أن أفهم ذلك.

شارلوت: (متحمسة تماماً) أعتقد لى

ليوناردو طاقات متشجرة سابق

شارلوت: لماذا تتعلمين إلى هذا؟

إيفا: سأقول لك.

(بصعوبة شديدة.. تفتح هيلينا الباب..
تزعج أنصرو أعلى السلم.. تستنقلى فى
الظلمة.. تستمع إلى حديث المراتين).

شارلوت: حديثى عن أفكارك.

إيفا: إننى أفكر بهيلينا وليوناردو.

شارلوت: لا أقدر على الفهم.

إيفا: ألا تفهمين؟

شارلوت: إنذا بالكاد أعرف بمعنا
الآخر.

إيفا: أمه.

شارلوت: كنا معاً فى بورهولم فى أحد
أعياد عيد الفصح.

إيفا: سالت فى يومها بعد وتركنا هناك
وحدها ثلاثة أيام.

شارلوت: أتذكر أن السماء أمطرت،
أعتقد أنه كان هناك بعض الثلج.

إيفا: أمه.

شارلوت: كان على أن أعرف شيئاً
لهارتوك مع آتسبريمث فى جنيف.

(وقفه قصيرة) كنت قلقة حول موعد
وصولى إلى هناك فى الوقت المحدد.. كنت
أريد مراجعة المعزوقات فى هدوء. ولذلك،
فمن المحتمل أننى قد هادرت المكان فى
وقت مبكر. كان الأمر شيئاً جداً (وقفه
طويلاً).. كان مزاج ليوناردو عكساً.. وكنت
أفقت كئيبة جداً.

إيفا: أمى.

شارلوت: لا أدري لماذا تهبطينى أتذكر
عيد الفصح البعيد، أستطيع أن أفهم من
لهجته بأننى يجب أن أخرج من شيء ما..
حسناً.. مبادعك تعزفين..

إيفا: وصفت مع ليوناردو يوم الخميس..
أمعنيا أمسية رائعة ضحكنا.. غنيا وشرينا
الضمر ولعبنا بعض الألعاب القديمة التى

كنت أطلب إليك الاهتمام بى.. أردت أن
تضنى ذراعىك حولى وتريمعنى.

إيفا: كنت طفلة.

شارلوت: هل بهم ذلك؟

إيفا: لا.

شارلوت: ظننت أنك كنت تصبغينى
وأردت أن أريك. ولكنى لم أقدر لأننى كنت
أخشى طلباتك.

إيفا: لم تكن لدى طلبات.

شارلوت: ظننت أن طلباتك كانت
كخبرة ولم يكن فى قدرتى مراجعتها..
أحسست لى سمجة وعاجزة. لم أرد أن
أكون والذئ.. أردت أن تمرى بأنه لم يكن
لدى حول ولا قوة. مثلك تماماً.. ولكنى
كنت أكثر إثارة للشفقة منك وأكثر فزعاً.

إيفا: أمهات ذلك؟ أصبح مأتقنين.

شارلوت: إننى أسمع نفسى أشياء لم
تصفه بها من قبل. أكتب أنا.. هل أودى
دوراً تشديداً، أنا أتملق بالحقيقة؟ لا أعلم!
إيفا: لا أعرف، أشعر باضطراب ودهشة..
قد يكون السبب موت ليوناردو.. وقد يكون
أيمناً مرض هيلينا.. قد يكون كراهيتك
للظلمة لى (فى حزن شديد) إيفا: كونه
رحمة بى، إنه شيء مؤلم حقاً!

إيفا: أعرف أنه مؤلم.

وجندناها في الدرج .. كانت هيلينا مهذا .. لم تكن مريضة جدا في تلك الأيام .. كانت تضطك بنفسه وسعادة .. كان ليوناردو وسعيداً لأن هيلينا كانت كذلك .. خذت وحكى للكت لها .. وقعت في الحب حتى رأسها .. وجلسا معا حتى ساعة متأخرة من الليل .. في صباح اليوم التالي .. أخبرني هيلينا بفتة كبيرة أن ليوناردو قد فُتِكها .. بعد تناول طعام الإفطار .. ذهب ليوناردو مع هيلينا في جولة بالسيارة .. كان ذلك يوم الجمعة العظيمة وكان الجو دافئاً .. يوماً (ربوياً) قهقرياً .. أمام أعجب لأنك سميت ذلك .. عدد عربونهما كانت المساعدة تلعب معهما .. وقد لرحبهما الشمس .. وكنت طرأت ذلك الصباح تحدثين بالتليفون .. كنت عندما دخلا غرفة الجلوس ووضع ليوناردو هيلينا .. على الكرسي .. قطعت محادثتك وقلت : «أنا فصي الشكر لليوناردو بصورة حسنة .. لأنه كان طبيباً ممل ..» ضحكت هيلينا وقالت : تحدثين معي وكأنني فتاة صغيرة في الثامنة من عمري .. كم هو مؤثر ! وقتل بعدها في لهجة مختلطة : «إني سعيدة لأنك لم تقفدي قلوبك على الدعاية .. ثم تبهجت نصر التليفون لتحدثني فيه وكان شيئاً لم يحدث في الظهيرة .. سحب ليوناردو كتاباً من حقيبته كان من سورة حياة مؤثر .. قرأ لهيلينا وتطلعا إلى الصور معاً .. وكنت أنت تكمزين على بارتوك .. وأمسيت في ذلك عدة ساعات .. في حوالي الساعة الرابعة .. انضمت إلى في المطبخ حيث كنت أحضر الشاي .. قلت : «هل رأيت هيلينا أين كنت مؤثراً ..» لدينا منوب على النشاء .. شرب ليوناردو كثيراً وعزف كثيراً لياح .. كان مزاجه مضطرباً في ذلك اليوم .. لم يكن نفسه .. بل كأنما كان قد توسع .. كان قهقرياً .. لطيفاً وسكيراً مثل أورد من اللردات .. عزف بشكل سيئ ولكنه جميل جلست هيلينا هناك في الفسق .. كانت تشع .. لم أر من قبل مظهرًا كذلك .. غادر المنوب معبين وكحيدين .. ذهبت معك في زهرة على الظلمة .. تحدثت عن رحلة غريبة لك في كرينا أو ماشابه ذلك .. لم أكن أصفي تماماً .. كنت أفكر في

ذلك للشخصين .. عندما عدنا إلى المنزل .. كانا لا يزالان يجلسان في المكان الذي تركناهما فيه .. كل منهما جالس في ركن من الغرفة .. كانت النار والشموع شبه مطفئة .. وكانت آثار دموع على وجه ليوناردو .. لم يبذل أي جهد لإخفاء حزنه .. تجت هيلينا أكثر منه في إخفاء عواطفها .. وأخذت تحدثنا عن عدد من الأمور بصوت هادئ .. ذهبت إلى فراشه .. وكان على مساعدة ليسو للسعود إلى الطابق العلوي .. وقتنا خارج باب غرفة النوم وأدار وجهه نحوي .. تطلع إلى وقال : تصوري .. فقط .. أن هناك فراشة مضطربة على النافذة .. وعندما رجعت إلى هيلينا .. كانت جالسة على الكرسي الخاص بها .. هادئة ومريحة تماماً .. لم يكن أي أثر للمرض عليها .. إن نسي أبداً وجهها .. وفي اليوم التالي سافرت يا أمي إلى جنيف .. أربعة أيام قبل الموعود الذي كنا قد اتفقنا عليه .. كانت هناك عاصفة للجية .. تولفت الخدمات الجوية .. ولكنك نجحت في الحصول على مكان في معدية نقلك السيارة إلى السويد .. وقبل صعودك إلى المعدية قلت : طلعت إلى ليوناردو للبقاء فترة أطول .. وبدون بقاء يفيد هيلينا .. ابصمت ثم تعانقا وفجأة أصبح ليوناردو قهقرياً .. وغير مزاجه كان غائب الذهن دائماً وخشياً .. وجلس يمسك في غرفته .. في صبيحة عيد الفصح .. كان ثملاً وسقط من السلم .. ذلك جبل مزاجه أفضل .. ذهب في زهرة طويلة تحت المطر .. بعد عودته كان هادئاً .. ذهب إلى هيلينا وقال إن عليه سفارة المكان في خلال بضع ساعات .. وأنه سيقتي بها ثانية وسيعمل على كتاب .. سيرة مؤثر .. للذكرى .. ثم طلب الاتصال تليفونياً بجنيف وتحدث معك حوالي نصف الساعة .. وفي الأسبوع نفسها .. سافر على الطائرة الأخيرة .. خلال الليل .. استقبلت على صوت فطير .. كانت هيلينا تبكي .. ذهبت لإيها .. شكت لي من آلام فطيرة في فخذها وقدمها اليمنى .. وقالت بأنها لا تعتمد أنها قادرة على تحمل تلك الآلام حتى الصباح .. أعطيتها كل مسكات الألم التي وجدتها ولكن كل ذلك لم يجد شيئاً معها ..

وفي الخامسة صباحاً .. طلعت سيارة الإسعاف ..

شارلوت : ونتيجة غلطي .. سقطت هيلينا طريحة الفراش ..

إيها : أظن ذلك ..

شارلوت : تعين أن مرض هيلينا

إيها : نعم ..

شارلوت : هل أنت جادة في كلامك ؟

إيها : صامتة .. شارلوت غير قادرة على الكلام ..

إيها : لم تهتس بها في عالمها الأول .. ووافقت فيما بعد لإعمالها وإيمانها .. وعندما أصيبت هيلينا بمرض شديد .. بحث بها إلى دار للعجزة والمقعدين ..

شارلوت : لا يمكن أن يكون ذلك صحيحاً ...

إيها : (يحدو) وما هو الذي لا يمكن أن يكون صحيحاً ؟ إن كان لديه دليل يناقض كلامي .. دعيني أسمع .. أمام .. انظري إلى .. انظري إلى هيلينا .. أمام .. لا أذكر ذلك .. هناك حقيقة واحدة فقط وكذبة واحدة فقط .. ولا مجال للصنع ..

شارلوت : إنني لم أتمد ..

إيها : كلا .. لا أعتقد ذلك ..

شارلوت : إذن .. لا يمكنك لومي ..

إيها : تتوقعين دائماً استثناء يتم لصالحك .. لقد وضعت نوعاً من نظام قابل للصمم والخصم مع الحياة .. ولكنك في يوم من الأيام سترغمين على معرفة أن اتفاقك ذلك هو من جانب واحد لاغير .. سترغمين على إدراك مدى الذنب الذي ارتكبته .. مثل أي شخص آخر ..

شارلوت : مذنب ! ولماذا ؟

إيها : مذنب .. لأعرف لماذا ؟

شارلوت : نهائياً ؟

(لاتجيب إيها) ..

شارلوت: ألا تأتين إلى هنا.. قربي! ألا تضعين ذراعيك حولي؟ إنني خائفة بشدة.. حبيبتي.. هل تصاحبتيني على كل تلك الأخطاء التي ارتكبتها؟ سأحاول إصلاح أساليبتي، يجب أن تعلميني.. ستكون لنا أحداث طوية وطويلة. ولكن، ساعديني فقط.. لا أستطيع الاستمرار مطلقاً، كراهيتك فظيعة. لم أدرك ذلك.. كنت أنانية وقلقة وتصرفت كالأطفال.. الأناجيل للقلقين على الأقل اضربيني إن أردت! عزيزتي إيفا، ساعديني.

(صوت بكاء يسمع في المنزل الصامت. هويلما.. تنادى أسماء تصرع للرفاق إلى غرفة الجلس لم ترتفعان السلم العظيم. تصل إيفا أولاً. ولكن تدفنها شقيقها جاثياً، وتمد يدها لتمسك بذراع أمها.. تنصت شارلوت برأسها على حوض البنت المريضة.)

- ١٧ -

شارلوت: (في التلويون) پول، عزيزي، إنني أسفة لأنني اتصلت بك في هذه الساعة المبكرة من الصباح يجب أن أتحدث بصوت منخفض كي لا يسمعي أحد. هل تؤدي لي خدمة كبيرة؟ عندما تصل إلى مكتبك، أرجو منك إرسال برفقة لي تقول فيها بأن عليّ التوجه نحو باريس في الحال، أرأيت أي مكان يمحبه. لا أستطيع تحمل المكوث هنا يوماً آخر.. ولكنني لأقدر على مغادرة هذا المكان. يجب أن يكون هناك سبب ما. افعل أي شيء يا عزيزي پول، إنك تضمن سرد القصص الخيالية.. يجب أن أتوقف عن الحديث الآن... إنه غالي أيضاً.. مع السلامة يا عزيزي.. جميل منك أن تساعدني.

(تخرج شارلوت عائدة إلى غرفتها.. وتغلق الباب. إيفا لا تنتظر. قد سمعت اللداء الهاتفي.)

- ١٨ -

شارلوت: (في التلويون) كان جميلاً منك، پول، حضورك معي إلى بريثاني. لم أكن أشعل المكان وحدي. أعقد أنني أصبت بصدمة خفيفة في بريثان. كانت ابنتي هويلما هناك، لم أكن أتوقع ذلك.. كانت

بيرجمان طاقات متنوعة لإبداع

يكتبون واجباتهم المدرسية. أحس بالاختناق.. وأشعر دوماً بالحنين إلى المنزل. لكنني سأكاد أصل إلى البيت حتى أدرك أنني كنت في شوق إلى شيء آخر.

إيفا: (وحدها) سوجل الظلام بعد قيلول، ويبدأ الجو يميل إلى البرودة، يجب أن أعود إلى البيت وأعد المشاء للفيكتور وهيلما لأفكر على الموت الآن.. أخاف الانعزال.. ربما يريد الله (الاستفادة مني) استعمالي يوماً ما، ويطلقني فيما بعد من إمار السجن.. يجب أن أسعد.

شارلوت: (في القطار) اتعلم، پول، أن لا ينجي هويلما عيتين جميلتين، واضمحلت لأمهتين.. لها عينا جوليف.. وعندما أمسك برأسها، تركز نظراتها علي.. كيف تحمل الحبل بكل الأسماء؟ على المصوم، كانت حياتي رائعة، ولكن ماذا عن حياتي؟ پول، قد سارت الأمور بشكل حسن معي.. أحس بشيء من العجز، لأبأس من الاعتراف، ولكنني في الوقت نفسه، أحس الآن أنني في حالة جيدة. أنا لأشعر بالضعف عندما أتعرف على حقيقة نفسي، سأحاول العيش بدوني.

إيفا: (تطلع إلى نفسها) هل نصريين على وجنتي؟ هل تهمسين في أذني؟ أنت معي الآن؟ إن يشارق أهدنا الآخر أبداً.. أنت وأنا..

شارلوت: (تبهجم) پول، إنك روح طيبة.. ماذا سأفعل بدونك؟ وماذا سافعل بدوني؟.. أنت تعلم مدى استفادتك مني في الفقرة الموسيقية.

إيفا: أرى نوراً في غرفة هويلما، فيكتور يتحدث معها. تلك بادرة، طيبة منه.. إنه يملأ برحيل ولذتها.

- ١٩ -

فيكتور: هويلما، لدى شيء أريد إخبارك به.. سأفتر شارلوت صباح هذا اليوم. لم نرد إيفا.. كنت غارقة في نوم عميق. فبغتن تلك الأقرص.. وكان الليل كئيباً.. وهكذا مثلما ذكرت، لم أرغب في إيفا.

مريضة أكثر من أي وقت آخر. لماذا لا نتكلم أن موت. پول، هل تعتقد أنها قسرة مني أن أتحدث هكذا؟ أنت تصرغي جيداً.. أليس كذلك؟ إنني لم أتعل عنه قط، لم ألق لحظة موسيقية واحدة. يمكنك الاعتماد على، أليس كذلك؟

إيفا: (وحدها) عليّ التصرية عن نفسي، لا يمكنني دائماً الاعتماد على أناس آخرين في حالات تهاستي.. في الحقيقة، عليا على الدوام، تقريبا، أن نلبي بغيره، كي لا يسمعا أحد.

شارلوت: (في القطار) پول، استمع دقيقة واحدة.. لا، لا تنم! يقول النقاد دائماً إنني موسيقية عظيمة. إنني غير بخيلة مع نفسي.. هل تراني كذلك؟ كل هذه الأطفال للسفينة تتسابق في ذهني فجأة، پول، إنك لا تتفق معي في ذلك لأنه لا توجد إزعاج نفسك بقول العكس!

إيفا: (وحدها) أمي الصغيرة المسكينة، تهرب، كما فعلت، لقد بدت خائفة جداً.. وجدت صجوراً جذاً ومحببة.. وجهها قد تخلص، وأحمر أنفها من كثرة البكاء.. ربما إن أراها أبداً مرة أخرى.. لقد رحلت لأنني أفزعها.

شارلوت: (في القطار) پول، انظر إلى تلك القرية الصغيرة! قد أصبحت أبرار المنازل في هذه اللحظة.. الناس يودون وأجسبت السماء.. هذا أحدهم بعد المشاء.. الأطفال

(هيلينا تقول شيئاً)

فيكتور: أوصت والدتك ببيليهك حبياً..
كانت قلقة وحزينة.

كانت قد بكت..

(هيلينا تقول شيئاً)

فيكتور: إيلسا ذهبت في نزهة وقت
الفسق.. إنها هادئة تماماً، بل إنها مرحلة
تقريباً.. أعتقد أنها سعيدة لسفر شارلوت.

(هيلينا تقول شيئاً)

فيكتور: يا عزيزتي هيلينا، لأعترف،
كانت تتطلع كثيراً إلى هذا اللقاء مع والدتها..
كانت قد علقت عليه آمالاً.. لم أستطع أن
أكون قاسية معها وأحذرنا، لذلك سارت
الأمور بصورة غير مرضية.

(هيلينا تقول شيئاً بصعوبة كبيرة)
فيكتور: لأستطيع أن أفهم ماتقول.

(هيلينا ترتجف وتعدو سؤلها)

فيكتور: تقولين أنك تريدين... ماذا
تريدين؟

(هيلينا متعطلة، تقول الشيء نفسه)

فيكتور: عزيزتي، حاولي التحدث
بهدير.. ولا إياي غير قادر على فهمك
(هيلينا تبدأ في الصراخ.. إنها تهتز بفعل
الاضطراب العنيف المتزايد.. يمكن سماع
فترات من جمل تتفوه بها من خلال

الصرخات.. تمعن شغتها حتى الإنماء..
عيناها تلتصمان شيئاً..)

فيكتور: إيلسا، تمالي حالا.. هيلينا
تعرض للوباء.. أسرع!

(تصيح صرخات هيلينا أقوى وغير
إنسانية، تغدق بنفسها عن الكرسي بحيث
ينقلب، يتخلص جسمها يدلاً نحو الخارج،
ثم وزيد أبيض ويجريان من نفسها.. تدخل
إيلسا، وتماول بالتماول مع فيكتور عينا
تهدئة هيلينا، وضع الدواء بين أسنانها
للمضغطة).

خاصة

فيكتور: أنت هنا أحياناً، أطلع إلى
زوجتي دون أن تتعبه لوجودي. إنها حزينة
جداً.. كانت الليالي الأخيرة الماضية نظيمة.
لم تكن قادرة على النوم. تقول إنها لن
تستطيع أن تفكر لنفسها كيف أنها دفعت
والدتها دفعا للرحيل. لا تريد شيئاً سوى
التحدث إليها.. ولكن ماذا تقول! إنها مجرد
عبارات وكلمات جوفاء لا معنى لها. يجب أن
أبقى متطلعا وهي في معاناتها، دون أن يكون
في قدرتي مساعدتها.

إيلسا: لأخرج أنت؟

فيكتور: إلى مركز البريد لا غير لوجود
حب رزمة من الكتب.

إيلسا: كن طيباً وخذ منك في الوقت
نفس هذه الرسالة.

فيكتور: طيباً، أرى إنها لشارلوت.

إيلسا: بإمكانك قرامتها إن ودنت.. إنني
صاعدة إلى فوق لتمضية بعض الوقت مع
لونا.

فيكتور: (يقرا) أدركت الآن أنني كنت
مخطئة في حقك.. فأبانتك بطلات بدلا من
الحب.. عذبتك بكراهية بغضبة، لم تمد
حقيقة! كل ماقلته كان خطأ، أريد أن أطلب
مغفرتك، بصورة هيلينا أقدم فنانا مني..
نقط محنت في الوقت الذي طلوت فيه.

كانت قريبة منك بينما حاولت الإبقاء على
للمسافة البعيدة بيني وبينك، فجاء، خطري
بأنه كان على الاهتمام بك.. الماضي هو
الماضي.. لن أدعك ترحلين ثانية. لمست
لدى أدنى فكرة عن وصول هذه الرسالة
إليك.. ولكنني أمل، أن اكتشافي لن يذهب
عينا.. وبعد كل شيء.. هناك الرحمة، أعني
للرحمة العظمى بأن يعني أحدا بالآخر، بأن
يساعد أحدا الآخر.. وفي التعبير عن
للمحبة.. أريد أن تمرلي أفني لن أدعك
ترحقين مرة أخرى أو أن تخفني من حياتي.
سأستمر في المحاولة.. لن أستسلم حتى إن
كان الوقت متأخراً.. لأعتقد أن الوقت متأخر
جداً.. يجب ألا يكون متأخراً جداً. ■

فا

حينما رحل فاسيندر في ١٠ يونيو ١٩٨٢ كان قد ترك وراءه لغزاً محيراً جديداً: هل مات

فاسيندر نتيجة جرعة زائدة من الكوكايين والمحجوب النومة مصادفة أم عمداً، سؤال مشرّع بالنسبة لشخص كان متحلياً للكوكايين والمحبوب المهدئة والنومة بإسراف، ولكن ما يلق في السؤال هو الرغبة الدائمة للتعامل مع فاسيندر بالأساس كلفز - قول أن يتم التفكير في التعامل معه كشخص قلق وإنساني إلى أقصى حد - وكمن من أشخاص عانوا من كونهم أساطير - رغم محارلاتهم الدائمة لمقاربة كونهم بشرًا من الآخرين، فإنها هولس المبدعين الحقيقيين الذين يكرهون الشهرة، ويفضلون عليها أن يكرهوا أقلية، والذين يتألمون بالمقابل أية محاولة لتقليلهم.

ما بين هذين المدين لرفض أن يكون الله مسخاً، ولرفض أن يكون مستقلاً - لافهمياً - ما بين محاولة مقاربة الذات لكي تكون قابلة للفهم والتعامل معها كما هي، وما بين محاولة الاختفاء، عاش فاسيندر حياة مليحة بالقلق والتوتر قوامها ٣٦ عاماً (١٩٤٥ - ١٩٨٢)، ومحبة ١٧ عاماً منها - السنوات ما بين الثامنة عشرة والست والثلاثين - ٤٣ يوماً - سينما وتليفزيون وفينوير - والتي خلالها كتب وأخرج ومثل للمصرح ومثل في أفلام ومطلسات من تأليفه وتأليف أشخاص غيره وقام بعمل مرتاج الأفلام بل حتى قام بدور لاچ أفلام للألمانية، بالإضافة إلى اهتمامه بكتابة النقد السينمائي وترجمة الشعر... في المقابل، كانت حياة مليحة بالصخب. حياة لا يمكن الإمسك بها. حياة كأنها حوارات بأكلها، حياة يتم الاختباء منها في أعمال لا يمكن مذايبتها، وحيث يمكن لشخص ما أن يفي حياته في تبع آثار مثل هذا الشخص.

رسائل فاسيندر في أفلامه شديدة الوضوح، وإن كان سؤالها الشخصي: أريد أن أحمي كما أريد، فإن سؤالها للام جداً هو: امنحو الحياة لهؤلاء الذين أحبهم، في إماناً جن السيد أرى، ١٩٦٩ مناداة بفهم الشخص كما هو لاملوحة وضعه في شكل يمكن من خلاله التعامل معه، في فيلم بحرية بريمن، ١٩٧٧ نقد للمشاعبة والسفور وطرح سؤال للبحث عن الفرق بين الحرية والمشاعبة.

حتى لا يتحول بحث المرء عن حريته إلى مشاعبة سراب أبدي يقتنى عليه، في «الخوف، يأكل الروح، ١٩٧٣ إضافة إلى الهاجس الشخصي الواضح للعلوان، فإن الفيلم بالمقابل كأنما يتأدى بآلا يترك المتجمع شخصاً بخوفه وألا يوجد ما يسيب له خوفاً - يحمي لا يرفضه - أما دكل ما أريد منكم أن تحبوا، ١٩٧٧ فهو ملخص سؤال الوجود لدى شخص كفاسيندر، أن يحب بكل هواجسه ورغباته أن يحب كما هو - دون أسمرته أو ثقيله.

في عام ١٩٧٤ أثناء إدارته لمقرعة إيم تورم، المسرحية في فرانكفورت وإخراجها لعدد من المسرحيات بينها مسرحية سترندريج «مس جوليا، ومسرحية «الخال فانيا، لتشيكوف أصدر فاسيندر مسرحيته «زياة، المدينة، والموت، في كتاب وبدأ يستعد لإخراجها لولا حدوث مشقة مسحية حمله لتهمه بمحاداة السامية، لقد عثر أنهما عمله بمصرح (إم تورم)، وحينها توجه فاسيندر إلى صديقه وأحد مثلي في «تاجر الفصول الأربعة، ١٩٧٨ «دانويل شفيد، والفخر السينمائي السويسري الشهير ليهد إليه بإخراج «زياة، المدينة، والموت، السينما، وتظهر في ١٩٧٦ في فيلم بعنوان «طلال الملائكة، من إخراج دانويل شفيد، لاحقاً دوراً البطولة فيه أوجريد كافين وفاسيندر، وحينما عرض الفيلم في مهرجان «كان، في ١٩٧٦ طلبت إسرائيل منع عرض الفيلم، وأعلنت انسحابها في آخر أيام المهرجان احتجاجاً على عرض الفيلم، أما عن النص المسرحي فقد حاول مدير أوبرا فرانكفورت عرضه بعد وفاة فاسيندر. في ١٩٨٤ بالتحديد. ولكن مجلس المدينة الذي يرسل الأوبرا أوقف إجراءات الإنتاج، وقام بفصل مدير الأوبرا، لوجه فيما بعد الدعوة لهيلمان هوشمان السنول الثقافي في مجلس مدينة فرانكفورت ليحمل كأستاذ زائر في جامعة تل أبيب.

دانويل شفيد بعد حق أحد رفاق فاسيندر في مسيرته وأحد أشهر مخزجي السينما - لا السويسرية فصب، ولكن الناطقة بالألمانية عموماً، إلى جانب إخراجها أفلاماً ناطقة بالفرنسية والإيطالية - أو باللغات الثلاث معاً كما هي الحال في فيلمه الأول «أكل كل شيء في الظلام لكي توفر لسيدك

في ظلال الملائكة دانيل شفيد: فاسيندر، كان أشخاصا كثيرين في شخص واحد

تقديم وترجمة: حسام علوان

قام برينكلي مصرى

نيس طلال الملائكة

للموسيقى معاً - يقول، «أعرف - تجيب مصيصة: «الموسيقى ربما تقوم بخداعة، ومن يريد أن يخذل - يسألها، وهنا ترد عليه: «كلا، نحن جميعاً نحتاج لأغنيات تنشئ لنا عن الحب..»

فأسبندر كتب المسرحية على الطائزات وفي المحارلات - ما بين أوروبا وكاليفورنيا - وما بين أحد مقامى الشواذ جنسياً فى لوس أنجلوس وحجرة ما فى أرنبل، حينما قرأته أصابته بالدارد لأنها كانت بالغة الاكتشاف بالأسرار، كمثل حكاية خرافية حديثة.

كنا نصور للظلم فى ١٩٧٥، أنذكر أنه على آخر يوم للتصوير قُتل **هالويلينى** - القضية التى مازال ملها مفتوحة حتى اليوم، وإلى تنجيه فيها أصابع الاتهام إلى لسانها الإيطالية/ المارجم، تحيلنا القصة تحدث فى نهاية الثمانينات، وكنا أصلاً قد فكرنا أنها ربما تحدثت فى وقت **بيلشازار الهابلى**، عندما ظهرت الكتابة الشهيرة **Mene Tekel Upharisan** رغم أن الفن قد، وكان مرغوا فيه، فإنه ذات ليلة قُتل الملك، الأحداث كسأت أيضاً قابلة لأن تحدث فى أزمنة كثيرة.

«طلال الملائكة، أحد من واحدة من أحسن مسرحيات فاسبندر، مسرحياته التى أغلبها مكتف بالأسرار، وكما قلت فإننى كنت أفهمها دائماً على أنها حكاية خرافية حزينة - وغريبة - إنه أيضاً فيلم عن ألمانيا بعد الهلوكوست، وأعتقد أن السبب الذى من أجله كان يريد منى فاسبندر أن أخرج الفيلم هو أننى لم أكن ألمانياً، فقد كان خائفاً جداً من طرح الشيء الذى لم يس، تخيل هير وفراى موللر، هو قللى رعى شيوعية على مقعد متحرك، فى الليلة التى يهربان فيها من الحانة تقول: «ولا يهكم يا حبيبى..» ان تدع الظروف الفارسية تهوى بنا إلى أسفل..» كنت دائماً أنظر إلى الشخصيات فى المسرحية كأشخاص: الفاشى، الشيوعية، اليهودى، المعاهرة، القود، الشاذ، التزم، الأمير الصغير، إهم جميعاً كما لو كانوا كروناً فى لعبة، حيث يستطيع اللاعبين أن يتاجروا بالكروت: «اليوم أنا عامرة وأنت قواد، ولكن عندما أكون اليهودى وتكون أنت للفاشى..»

بالطبع كانت فضيحة فى ألمانيا أن تدعى الشخصية بـ «اليهودى اللرى»، كان

وعليه فإن عليه أن يخفى، وأن يمش ويحيد فى الليل، كشخص متخفى فى زى امرأة فى حانة غريبة، **فراى موللر** - زوجته - ماركسية تبقى على قيد الحياة فى كرسى للمعتادين....

... «أنا عائد للعمل» - هكذا يقول اليهودى اللرى تلى ويضيف شارفاً لها: «مساظ المدينة صديقى، ستستخدمونى بسبب ضلالتهم السفة، حينما يكون لديهم عمل لا أخلاقى يريدون عمله ستستخدمونى كواجهة، ولا أحد يجرؤ على أن يقول فى شيء - لأننى يهودى..»

ما إن تأخذ لىلى فى تدارك الفداء كعاهرة من الطبقة الراقية تستخدم فقط للاستماع حتى يذهب إليها كل اللاشيين المعتادين ليوخبروها بكل شيء، لم يسبق أن اعترفوا به بشكل مفهرح .. أحد الاعتراقات التكمية التى يودونها لإيهما أحد الرجال حينما يكن معهما، أطلقت شرارة الاستهلاك فى مسرحية فاسبندر الشأخز عنها للظلم، المسرحية التى لم تعرض فى ألسانيا لأن كلمات الرجل المرسومة شخصيته بوضوح - كانزى قديم - أخذوها واعتبروها رأياً شخصياً لفاسبندر.

فى المسرحية هذه هى اللحظة التى تقرر فيها لىلى أن صوت لأنها لم تعد قادرة على للتحاب كسداً فى اللصحت مع الناس «الترالينين، الذين يخسبون فى أذهانهم بالتأكد شديد آخر، وهذا تبدأ فى البحث عن شخص ليقتلها، وتعمل آخر مقابلة لها مع الرجل المسمى بـ «اليهودى اللرى»، المقابلة فى الفيلم تكون فى سيارة: «لم تستمع أبداً

للور، ١٩٧١، ومن أفلامه الشهيرة «الليلة أولاً، ١٩٧٧، «قبله توسكا، ١٩٨٤، «العشاق، ١٩٩١، كما عمل مخرجاً للمسرح وللاذراء، فى سويسرا وفى فرنسا، وأيضاً عمل مثلاً تحت أبدي بعض من أشهر مخرجى السينما كفاسبندر فى نتاجز الفصول الأربعة، ١٩٧١ ونيلى ماريان، ١٩٨٠، ولهم **فينتد** فى «الصديق الأمريكى، ١٩٧٧، و **بييركيليموسكى** فى «اريت سى سور، وأخريين.

والعوار الذى لترجمه هذا مأخوذ عن الكاتب الذى أعده الناقد السينمائى وأقلام والروائى الإيطالى المعروف **رادولف جول** عن حياة وأفلام **دانييل شمد** رائى علون له بـ «طقوس الرغبة».

«طلال الملائكة،

* **دانييل شمد:**

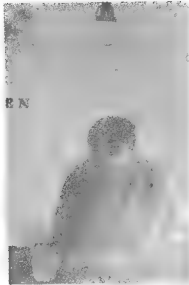
«طلال الملائكة، هو حكاية عاهرة شديدة الجمال لكى تحوز على زبائن، وعن قبل للشار الذى تصبح مومساً له، إذ تقابل رجلاً يشار له بـ «اليهودى اللرى»، فيلصصها بأن تتسوق من الذهاب إلى الفراق مع الرجال، وبأن تتكلى فقط بالاستماع إليهم طابئة مقابل ذلك، على هذا الأساس تحمل لىلى لنفسها مهنة - كما لو كانت فتاة التيل الأكثر نجاحاً فى المدينة - وتصبح صفيحة الزبنة العاطفية فى المدينة، التى تفرضها فى الفيلم أنها فرانكفورت، ولكن كان من الممكن أيضاً أن تكون أية مدينة أخرى، حقيقية أو مخدلة، إنه المجتمع حيث لا يتكلم فيه الناس إلى بعضهم عن أى شيء زائد عن الحاجة، وحيث يظل أغلبهم مسخفاً بداخله بمزولوجيات كثيرة، وإذا أردت أبداً لتسمع لك فلادب أن تدفع مقابل ذلك، وحيث تقابل لىلى رجلاً عديمون يخبرونها أشياء لم يخبرها الناس أبداً لى أحد من قبل.

فى السقال، يظهر بالفيلم أيضاً أبوا لىلى الألمانية - هير وفراى موللر، هير موللر فاشى ومجرم حرب لم يستطع أبداً أن يتخلص من ماضيه كآخرين كثير جداً لم يستطعوا أن يفلتوا بعد الحرب فى ١٩٤٥، لم يستطع هير موللر أن يعود إلى العمل التجارى لأنه كان هناك كثير قد عرف عن حياته، ولا أن يحصل على جواز السفرات المركزية الأمريكية (CIA) فى مقايضة معها لقائمة شيوعيين مثل **باريسى** فى فرنسا،

فاسيندر كان مغرباً وثاباً، وحدة للتكال على الآخرين، حينما يخطو داخل حجرة لتتضمن كأن الكهرياء تمرى فى بنة، تقابلنا فى ١٩٦٦ ، حينما كنا نعمل امتحان القبول بمدرسة الفيلم فى برلين، حينما حضرت كان عدد الموجودين حوالى ٤٠٠ فى تلك الحجرة الواسعة، ولكن رأيت على الفور رأيتة - كما كان دائماً من بعد - فى الموضة، وبما أنه كان هناك مقعد خالى بجانبه فقد ذهبت لأجلس بجواره، ولننظر هكذا قريبين حتى وفاته.

من أجل «ظلال الملائكة» تخبئته كمارلين مونرو، وفكرت أنه ربما كان فى لارعيه يريد أن يكونها.. «تعالى» - قلت له: «تستطيع أن تكون جميلات كمارلين براندي، وكان ذلك هو الترجيح الوحيد الذى أعطيته لياه كممثل، ومن بعد عاملته كما لو كان مارلين».

أسبوعان بعد انتهاء التصوير وعاد فاسيندر سميلاً من جديد، إنك لا تقابل فى حياته كثيرين من هذا النوع؛ رجل بلا أفواه ولا مصادرات وبداخله برائة طفل، لذا فإنه كان دائماً أشخاصاً كثيرين فى شخص واحد. ■



فاسيندر

ذلك محرماً، وفاسيندر كان مصدوماً فى أن يكون مدحماً بأنه من أعداء السامية بعد نشر المسرحية، كان رجلاً فى كل شيء وبدون تمييز له، كان رجلاً يفعل ما يفعله ببراءة طفل، وهذا حقاً شيء قد فيه، ويمتلكه أن تراه فى كل أفلامه، التى هى ملحقات لأفليته بنفسه، كان دائماً فى جانب أظف: جنسياً، عريقاً، أو أياً ما يكون، وكان محبوباً بداخله من الأمضى السياسى لألمانيا النازية، وموقفه من الهولوكوست كان واضحاً تماماً طرأ الوقت: الألمان إن يسامحوا اليهود أبداً على ما فعله الألمان بهم.

• رادولف جول: أنت وفاسيندر كانت لكما مواقف مختلفة تماماً، هل كان هناك أى خلاف أثناء ما كنتمما تصلان معاً؟

• • دانييل شميد: كان لدينا مناقشات كثيرة، ولكن ليس أثناء التصوير، حيث حضر مدة ستة أيام فقط ليلعب دور اللقواء، كان ذلك هو الشرط، وكل ما أرجه له دون ذلك أن يكون جميلات، فقد ١٨ كيلو خلال أسبوع واحد، حتى لا يكون على الصورة التى يرأها الناس فى الرجل السمين - للتقبح، واستطاع أن يكون جميلات بالمثل.



كان اجتماع الطلبة العرب منعقدًا لرد على بعض الطلبة المصريين الذين اجتمعوا قبل ذلك بعدة أيام، وناقروا على نشر بيان بجريدة الفيجار الفرنسية يناشدون فيه عهد الناصر بالاستقالة لفعله في إدارة شئون البلاد.

احتج صديد من الطلبة المصريين، ونشروا بيانًا في جريدة ليونارد موله أن هؤلاء الذين يطالبون عهد الناصر بالتسليم لا يمثلون إلا أنفسهم، وأن الغالبية تناشد عهد الناصر بالاستمرار أراد الطلبة العرب المشاركة فحققوا اجتماعاً بقرعه، انتهى بالإجماع بإرسال تلافير لعهد الناصر، يهاجمون فيه الطلبة المصريين الذين نشروا بيانهم في جريدة الفيجار، ويمزجون عن رغبتهم في أن يبقى عهد الناصر في منصبه.

انتهى الاجتماع بتذليل نص التلافير بالإصماتات.

كان يوليوس مان ميشول يبيع بالشرطة، إنهم CRS وهو مايمائل الأمن المركزي لدينا، كنت أسكن بميدان الجمهورية في حجرة صغيرة على السطح، وكان يسكن جوارى بعض الزملاء العرب، كانوا أربعة، ثلاثة فلسطينيين وسوريا واحد، وكانوا يقطلون الثقة نفسها. قرأنا العودة صبراً على الأقدام فالجو جميل كما هي العادة في الربيع.

اجتازنا جسر مان ميشول.. كان الحديث يدور حول عهد الناصر والعودة مع سوريا.. فسجدة ونحن على الرصيف خرج من شارعين متوازيين وعامرين على الرصيف الذي كنا نسير عليه عدد من آل CRS أحاطونا وصغروا: ظهوركم للمناظير وإيديكم فسوق رومكم.. كان هناك عدة شباب فرنسيين غريباً أحاطونا جميعاً.

لم تكن نعرف ما الذي ينتظرنا.. كنا قد سمعنا أن الطلبة الأجانب الذين يحجزون يرحلون فوراً إلى بلادهم. شمرت ببرودة تشبه الكهراء تسرى في عمودي الفقاري.. وجف حلقى، قال رياض أحد الفلسطينيين هذا لا تخافى.. مهم ألا تخافى مهما حدث. استرديت شجاعتى ووقفت ظهرى الحائط، ويدى فوق رأسى أنظر. بعد وقت لاأعتقد

للمرة الثانية، تنشر «القاهرة» موضوع الكتابة ليلي الشربيني المنشور في العدد المزدوج أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٦، على الصفحات ١٨٠ - ١٩٠ وتحت عنوان «كوتلوس».

فقد حدثت أخطاء طباعية عند نشره للمرة الأولى، تستوجب أكثر من التنويه، مثل ورود صفحة مكان صفحة، أو فقرة مكان فقرة، وهى أخطاء تقنيّة غير متممّة، تحرص «القاهرة» على تجنبها أو معالجتها، احتراماً منها لتكاتبها ولقرائنها.

نعود نشر الموضوع كاملاً مع ثلاثى الأخطاء المشار إليها ليكون اعتذاراً لبقى للتكاتب وللقرّاء.

فخرج من ركن الشارع على رأسه خوذة يسلك بإحدى يديه درعاً، وفي يده الأخرى لأكريمرجين - (مصيلة للدموع) أثناء واختفى - من ركن آخر حذا حذوه زميل له، في لحظة كان للشارع القصير المؤدى إلى يوليوس مان جرمان مله بالذخان، في اللحظة نفسها انحلت عيادى بالصرع، ثم للهارت الدموع على وجهى، وسأل لطفى، لم أدر ماذا أفل؟ ففتحت حقبة يدى حتى أتأكد أن بها الإقامة. قبل أن أرفع عيني عن الحقبة سمعت صوتها. تعالوا - ادخلوا انظروا لحظة..

كنا ثلاثة - فسجة وطالب وأنا، لم يكن أمامنا خيار - فالشارع مله بالذخان - والدموع تسيل - ولاندرى ما الذى ينتظرنا فى نهاية الشارع.

دخلنا...

سكنجو بسوط فى الدور الأرضى لكبه أنيق: أسلعتنا مناديل ورق - قدمت لنا القهوة - استرحنا قليلاً تعرفنا بعضنا ببعض - هى ماتركنا - الفتاة طالبة فلسفة - الفتى طالب طب غير مصوّس، تكلموا سمعاً بفرحة الطلبة واحجزنا زملائهم فجاءوا إلى الهى اللاتينى للمشاركة ولتين الحقيقة.

فتحت هى الباب، وسارت فى الشارع رجعت قالت اختفوا، نفرقنا كعملت طريقتى - اجتزت سان جرمان وصلت لسان ميشول، إتني ذاهبة إلى ١١٥ لعشور لاجتماع الطلبة العرب، إنه اجتماع مهم ويجب ألا يفترقى.

مايو ١٩٦٨

ليلى الشربيني

أنه ليس طويلا، فلم تكن لدى الجريدة للظفر في الساعة.. لكنني شعرت به طويلا، جاءت عربة الشرطة.. أدخلونا فيها جميعا، وسارت بنا العربة حتى حول المحافظة.. أنزلونا.. بهرتني الجمالة للساء، فقد أنزلنا للفتيات أولا.. أيديهم فوق رؤوسهم.. توجه الطابور إلى عربة أخرى مصفحة بها CRS يحمل مدمسا.

تمدحنا جميعا.. كان هناك عامل يفتح أخريسه ال CRS وصيحة.. كان هناك أيضا قس شاب يفتح.. استمر الحديث مسمسا.

سارت بنا العربة حتى سجون بوجون، أنزلونا ووضعنا في التخشبية، لم أصادرا الكثرة مع النساء والتحصن أولا، بدعوا للتحقيق..

سألني المصحف إن كنت أشترك مع الطلبة، خضيت إن قلت الحقيقة أن يذهب أي مسؤول ويزداد الطين بلة.. كذبت.. قلت له إنني كنت أزيد بعض الأسقفاء في العمى اللاتيني.

سألني عن رأيي في أحداث الطلبة.. قلت له إنني معادة على دخول جامعية للقاهرة بالكاريبي أبرزه للشرطة كي يسمح لي باجتياز بوابة الجامعة، ولا يدهشي وجود للشرطة بالجامعة ولا احتجاز بعض الطلبة فأنا معادة على ذلك ولم أحتج في مصر، فمن باب أربي أن لا أحتج في فرنسا.

نظر إلى وكأله يريد النضول في أصعالي أو أن يصرني، أخذ الإقامة أصعالي ورقة تحمل محل الإقامة لمدة أسبوع، طالبني بالذهاب إلى المحافظة بتلك الورقة، وبمعا خطاب ضمان من السفارة، ثم أفرج على كانت الساعة الخامسة صباحا سألت عن زملاء قادهم إلى سجنهم في التخشبية، وددت انتظار للتحقيق معهم والفرج معهم. طالبوني بالعودة إلى بيتي.

كان عدد بوابة السجن خمس فتحات، وكان ال CRS الذي قاننا حتى البوابة عدوانيا سلبط اللسان، أمائنا وهو يسير بنا إلى البوابة قال لخرين أيها الناصرات، وددت فتاة قائلا: معذروا أنت لم تقرا أوجست جهول حتى تعرف أنك أنت الداعرة.

همست لها، اسكني فان يفهم.. ثود الخروج.

أما الشرطي المعادي الذي فتح البوابة كان ريوفا بنا.. قال لنا بحرارة كبيرة عدن إلى أمهاتكن، فالصاء الساخن ينتظركن.

فكرت في المستشار الثقافي.. ما الذي سيقره إذا عرف أن ال CRS نعتني وزيميلاني بناصرات. هل عرضت سمعة البلاد للإهانة؟

فكرت.. أيضا.. أن أعترف في بيتي حتى أتسى ماحداث، لكن شيئا ما شيئا كدقات القلب الخلية، التي تسبق الامتحان أو الحب أو المفامرة كان يدفعني للمشاركة.. الثورة.. مشاركة الخائرين على دخول الشرطة للجامعة.. ماتم أسفه في مسر سرف أسفه هنا في باريس قلعة الحرية.. ماذا لو استمرت الشرطة في تطويق جامعة فرنسا؟

لثل السكوت يوم دخلت جامعة القاهرة وأبرزت الكاريبي للمسكوي الزايف، وعلى كلفة للسوكي، لنفجر في هذا اليوم، شملت أن تشعل ثورة الطلبة، وشملت أن أشارك فيها.

كانت كلمات ال CRS تترن في أفتي، وكنت أرد مسفه لكن الصفة أن تأتي بشار إلا يمسوي وترجيلي.. وددت أكثر من ذلك وددت كتمان غوطي حتى أفهم أكثر.. وأرد يوما على عهد الناصر، كيف؟ أنت هنا من أجل النفاخ عنه احذرت في عهد الناصر وفي نفسي لم أكن أعرف أين نحن بالتمب.

سرا معا.. وصلنا حتى قوس اللصر.. دخلنا مقهى، كنا كالأخوات، كالمسدقات تمررنا إلى بعضنا.. تبادلنا بعض الجمل.. ذهب لقرب، وددت للشجاعة، كنا نتحدث عن الاستمرار، أما أنا فكنت أفكر في مواجهة المستشار الثقافي وطلب الضمان، وأصامد ماذا لو رفضه وماذا لو رحلوني؟

انتظرتا أول مرقو وغرقنا، وعدت أضغط على جرس الباب الخارجي للعمارة فانفتح الباب دخلت، كان شباه اللوج الذي تقفله البوابة مضاء، أزلحت الستار، حين راكتي فتحت باب اللوج وتقدمت نحو:

.. هل خرجت مبركا.. أم أنك عائدة من سيرة؟

لا.. لم أخرج مبركا، لم أعد منذ خرجت بالأس.

.. كيف؟ ليست هذه عائدتك.

.. كنت في السجن

.. هل كنت بالعمى اللاتيني؟

.. نعم

إن حفيدتي يود الاشتراك مع زميليه في التلميذ، وليست أدري هل أشجعها حتى لا يند عظم.. أم أنهم أم ماذا؟ تعالى لشرى قهوة قاني أعد القهوة لابني، إنه يأخذ أول مرقو.

دخلت.. كانت أول مرة أدخل اللوج، أحسست بفساء، كنت فعلا في حاجة إليه ألم يقل الشرطي أنهيروا أماما، أشيروا حساء سافنا.

وددت البكاء على مصدرها، فكرت في أمي، هل هي راضية عني؟ ومالي ومالي السياسة، عدت أناملها وهي لتسأل ماذا تصح مقبدها.

شكرتها.. وذهبت إلى حجرتي.. حجرة صغيرة في السادن وصلون إليها من سلم القدم، لم أسترح في منتصف الطريق كما كنت أفعل في العادة، ولم أتب، طلعت السلم في نفس واحد، جلست أمام اللبائك أنظر إلى الساء وضوء النهار يجر ويضوء الحجرة.

كنت خائفة من عهد الناصر، ماذا لو رفعت السفارة إعطائي ورقة الضمان.. ورحلوني؟

مالذي سيقوله أمي؟

نمت وأنا أحلم بالثورة، استيقظت في اليوم التالي.. قالوا لي إن مظاهرة كبيرة قامت وإنه كان في صفوفها الأولى أساندة مرموقين منهم جوائز نوبل ومنهم جوليون وأسماء كبيرة حزنت أنها قاتلتني.. وذهبت في المغرب إلى العمى اللاتيني على أسمع شيئا.

في الصباح ذهبت إلى السفارة أعطاني المستشار الثقافي خطاب الضمان بعد أن أبوكي وذكرني أنني لمت رجلا حتى أفس أتفي في تلك الأمور، كان تراجيدي مع الطلبة العرب من أجل السقاع عن عهد الناصر وهو الذي ترافع على أمام المستشار الثقافي.

أخذت الورقة وجريت إلى المحافظة.. دهشت أنهم لم يردوا لي الإقامة بل أعطوني ورقة أخرى في إقامة لمدة أسبوع آخر.

وماذا بعد الأبوج؟

تصارعت في داخلي مشاعر عدة، إنني طالبة علم، وأود مواصلة تعلمي لكنني جئت إلى باريس كي أفكر، أنعم كيف أفكر فأنني تعلمته في القاهرة هو هل بعض المعادلات وبعض الحلول لبعض المسائل.. لكن منذ ٥٦ ومشكلتي أصبحت مصر- مصر المعادلة الصعبة.. مصر الطموح.. بلا إمكانية بشرية، فظفرة عابرة- سرية على القصر في مصر، والمقررات المناظرة في جامعة مثل جامعة باريس التي ذهب إليها بعض الزملاء في تسمية القاهرة بعد البكالوريا تصبني لأثق بها وأرى المستقبل كالسراب.

على أي الأحوال فقد قررت الاشتراك في أحداث الطلبة إذا استمرت الأحداث بجامعة باريس، وكانت في رأسي قلمة الحرية من ناحية، كانت بداخلي صرخة مكتومة منذ دخلت جامعة القاهرة، صرخة ترد أن تخرج استبداد الشرطة من الجامعة، صرخة دفاعاً عن الحرية، صرخة في وجه قهر الرأي وقهر عقل الشباب وكل من يود التفكير بعيداً عن القالب المفروض عليه من السلطة.

احترت في مشاعري لحر عهد الناصر، هل هو الرجل الذي أود أن أصرخ في وجهه.. علمنا أذل والجن.. أم هو القائد الذي يجعلني أرتعد فربما به حين يخطب ويمسك على المضي بمصر إلى الأمام وجعلني أنا وزملائي طلاب الفيزياء والرياضيات نرى أملاً في المستقبل حين إنشاء مؤسسة الطاقة الذرية، ونأدي بأن يكون في مصر تقدم علمي.. مدين.. أطلق شعار لقد قلنا عصر البخار وعصر الكهرباء ولن يفوتنا عصر الذرة.

أفقت من أحلامي على أبواب، ثلاثة فرنسيين، زميلة بخطيبها وصديق لها.

وددت الرافض، لكن الإغراء كان قوياً، وأرد للتواجد حيثما وجدت الأحداث، احترت فيما أجوب في النهاية قلت لها سأبقى محكم لكن حتى ١١١، القاذي المصري، فمن الأنضل أن أكون مع مواطني بعدما حدث لي.

ذهبت معهما لا عساکر، ولا CRS ولاشيء لقد انشعبوا حتى نهاية التفاوض.

وصلت إلى ١١١ كان بعض الطلبة المصريين موجودين، وكان هناك أيضاً بعض اليساريين من الحاصلين على الدكتوراه والذين جاءوا في منح دراسية لتحديث معلوماتهم، كان الحديث دلترا حول أحداث الطلبة تارة، وحول أحوال مصر تارة أخرى.

حضر أحدهم. ونهج قاتلاً الطلبة يدخلوا بلاط الشارع، ويمسكوا سدود في الشوارع حول الجامعة.

خرجنا شلة انتهنا إلى أقرب شارع يقوم فيه الطلبة بمثل ذلك العمل، سألتنا قالوا إنهم سيقومون بعمل حوالي ٧٠ ساء من الحجج بعد التخلص من الشارع وذلك في الشوارع الجانبية التي تحيط بالجامعة، ذهبنا إلى بيت زميل نلقن أحد هذه الشوارع للفرجة، كان الطلبة يعملون كالأتي: واحد يقطع البلاط، ويضربه لأخر فيوصله لآخر حتى يصل إلى مكان السد، ثم يرسون خلف السد بعض السيارات.

وقفا للفرجة في شرفة الزميل وزوجته اللذين استقبلنانا مرحبين في البداية، لكن بعد أول هجمة لل CRS في حرائي الواحدة صباحاً، بدأ يضجرون بنا فهما لا يستطيعان طردنا ولاهما عابداً مرحبين بنا.

هجمت الشرطة:

كان أهل الحي قد أعطوا الطلبة الأكل وبعض الماء. قابل غاز.

أخذ النخان يتصاعد حتى الطابق الخامس حيث كنا ثم أخذت الصريرات في الاشتغال وأخذ الطلبة في الصباح: ماء، رشوا ماء، اندفع سكان الحي إلى شرفاتهم يرمون الماء حيثما اتفق، وأخذت بعض السيدات في الإلقاء بقطع التماثيل كي تستخدمها الطلبة كماتات.

بعد وقت بدمراً في الانصباب صارخين Le quarter Latin esta nous سامروا آخر سد في الخامسة صباحاً.

علمت فيما بعد أن هدفهم كان الصمود حتى التفسير لإثبات أن هذا الحي ملكهم ولايمك أحد ولاحتي للحكومة طردهم منه.

في الخامسة كان للنهار قد بدأ، وبدأ الشارع كالغرابية سدود وصعيرات محروقة وأثار محرقة.

خرجت أنا وزملائي أثناء تغيير الرديئة وبعدد الله أنه لم يقبض علينا فالشرطة كانت مشغولة عنا.

عدت إلى حبرتي سيراً على الأقدام رغم أنها كانت بعيدة فقد رأيت أن المشي قد يفتني من آثار النخان الذي استنقته طوال الليل

سألتني البوابة أين كنت؟

قالت لي إنهم يربتون لمظاهرة كجورة للحد وإنها محسرة هل تشجع حينئذ للاشتراك مع زملائي، كي لايقل رجولة عنهم - لم تنههم عن الاشتراك حتى لا يصيبه أذى؟ فقد سمعت أن بعض القناصل التي أقيمت كاتبت حارقة. وأن بعض الغازات كانت سامة.

احترت فيما أجيبها

احصيت القهوة معها، سألتها أن تنبئني بمبدأ المظاهرة، التي سبجداً من ميدان الجمهورية حيث تقطن.

ردت علي

قالت لي أنت فداء جيدة

تركناها، وذهبت لحجرتي كي أنام قليلاً. أنبأتني حفيد البوابة بموعد المظاهرة وهو يسلطني البوسطة.

في السعد زلت، قابلتني البوابة قالت لي إنها قررت أن يشترك حفيدها في المظاهرة حتى لايقل نخوة على زملائي.

ذهبت إلى ميدان الجمهورية كان كما يقول المثل «ترش الملح مايزال»، أطباء وصيادلة، وعمال ومعلمون ومطلة، مئات كجورة من الشعب، احترت أين ألق مع من؟

بدأت المظاهرة، كان الشارع مملوفاً، ومن هم ليسوا في المظاهرة كانوا على الطوار يشاهدون المظاهرة، أنبؤنا أن بالشارع مليوناً ونصفاً من البشر، وصلنا بعيداً في الطرف الآخر من باريس.

مرة أخرى ترش الملح مايقطف جموع كثيرة من للشباب وقد قرب النهار من نهايته .

أسرونا بالاتجاه نحو الصوريين . انهينا إليها . وفوجئنا بأن الطلبة بدؤوا في احتلال مبنى الجامعة العتيقة ، دخلت مع من دخلوا مدرجا مدرسا أصدرت فيه تعليمات باحتلال جميع المدرجات وتعليق لافتة على باب المدرج المحتل بهيرية اللبنة التي تحتله ، كما أنبأونا بصنوبري استمرار احتلال المدرج ٢٤ ساعة . لم يكن عددنا تزايد .

في الصباح كانت الصوريين شوج بالجهامير .. لأفرق بين أجنهي وفرنسي وأوروبيين من جنسيات عدة وأفارقة وعرب وأمريكا الجنوبية ..

وجدت تصلياً في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة واقفاً أمام مدرج خال ، سألني إن كان يمكنه احتلال المدرج من أجل مناقشة قضايا المدارس الثانوية . قلت له إنني عملت والتدريس ثلاث سنوات ويمكنني الاشتراك معه ، تشجعا وكعبنا لافتة تقول إن هذا المدرج المخصص للجامعة للصورية للبيسومات . وجلسا ، لم نضع ساعتنا إلا والمدرج مليء بالأساتذة والطلبة ، وبدأت المناقشات حادة جادة غاية في الجودة حول مناهج التاريخ حيث أحتج البعض على إيراد نايبلون على أنه شخصية فذة بينما هو في الواقع ديكتاتور واستعماري .. تسام بعضهم عن ثورة كربا ولم تدرج في مقرر التاريخ .

بعد قليل شعرت أنني غير مريحة بالمناقشة فخرجت أبحت عن مدرج آخر في موضوع آخر ، كان هناك مدرج قمتنا للمرة تسامت إن كانوا سيسمعون أوجهست . بول مرة من يناقشون مسائل أخرى .. وذهبت أبحت عن مدرج آخر عن مدرج ، وجدت سألني في مدرج ديكرات أكبر مدرجات الصوريين كانوا يناقشون فيه مفهوم الثورة ، وكانت المناقشة حادة عطيفة ، لكنها أيضاً عميقة بين فصائل اليسار من ماركسيين وبين الانفوسوسويين وأيضاً المعشكولون من الإشتراكيين .

كانت الجلسات عديدة والاتجاهات عديدة وألوان الوجوه جاءت من شتى أقطار العالم . بين الحين والحين كان يجيء طالب

أو طالبة ، يظلمون ٣ أو ٤ متصارعين لم تكن أعرف لماذا ، لكنني بعد أن أصادوا الكرة مرات ، رفعت يدي مع المتطوعين وذهبت معهم ، كان الهدف الذهاب إلى الصانع لعث العمال على الإضراب ، كان حظي مع مجموعة تاجية إلى عمال الصابون في ضاحية من ضواحي شمال باريس .. استقبلنا مدوية القنابة ، وخبثنا ، كانت تطردنا قاتلة مانحن إلا طلبة عائلة على المجتمع لا تنفع إيجار شقة ولا كهرباء ولا غاز وإن القنابة غور راضية عن هذا التخريب .. لم نناقشها كثيراً وخرجنا لنزاع منشورات الجامعة على شباب العمال ، الشباب فقط .

في اليوم التالي ذهبت إلى مصنع آخر في ضاحية أخرى وجدنا العلم الأحمر - فوق المصنع والعمال متمين بالداخل وبالباب مفتحا وعليه حراسة .. طالبت للدور ، حين أتى بعزته للخمعة ، بالعودة من حيث أتى .

لمائنا أن الحزب الشيوعي الذي كان يرغب حركة الطلبة مع الحركة كان شيء على مايرام .

عدنا إلى الجامعة .

في محاولة لي البحث عن مدرج آخر وجدت مدرج العالم الثالث . تعرفت إلى اثنين من المشرفين عليه كانا من الطلبة العرب دخلت أستمع إلي المناقشات الدائرة حول الاستعمار وحول نقد حركة الطلبة التي أخذت على عاتقها تمزية الوجه الرأسمالي للغرب ولم تتكفد وجهه الاستعماري ، وقتنا إن هذه مهنتنا نحن .

ناقشنا ضمن مناقشنا موقف العمال العرب والعمال البرتغالي في فرنسا وطبع مظهر صفحة بالفرنسية لشرح وضع العمال الأجانب في فرنسا .. في ظهرها صفحة بالعمرية أو البرتغالية .. نشرح للعمال المليون في لغتهم عن وضعهم كعمال مقهورين ويتقاضون رواتب أقل من الفرنسيين الذين يقومون بنفس العمل ولا يتمتعون بحقوق عدة من التي يتمتع بها العامل الفرنسي .

كنت ضمن الطلبة الذين وقع عليهم الاختيار لتوزيع هذا المنشور ، وكان علي أن أخب في الصباح الباكر إلى مصنع عزريات ستروين .

كان الوقت ايلا ، وكنت قد سمعت أن المناقشات حادة في مسرح الأديون (الكوميه وفرانسيس) أخذت المنشورات وذهبت إلى المسرح الذي لم يكن يبعد كثيراً عن الصوريين ، هناك كانت المناقشات حادة حول المسرح الشعبي والمصرح بالبرجوازي .. على باب المسرح قفالي رجل قال إنه قام بعزته من مارسيليا وسألني إن كانت الثورة قد انطلقت ! لم أستطع منع نفسي من الإبهام ، أية ثورة ؟ إنها مجرد مناقشات ، قال إن محطات البزنزين أغلقت وإن هناك عشرة مليون مضرب ، لم أبال ، دخلت المسرح ، أخذت لنفسى مكاناً في أحد الأرواح .

قوبل الجبر قبلي ، فتحت عيني على فتاة تضع على ذراعها علامة الصليب الأحمر تقول لي : هل أنت لامن ؟

— هل أخشى علي ؟ هل غافلت النوم ؟

كل مايفتله هو أنني سألتها عن الساعة حتى أذهب إلى المصنع لتوزيع المنشورات .

أدركت أن في كل مكان يحمله الطلبة وحدنا إسعاف ، فالكمل مرفق بإنيام جيداً ولا يأكل جيداً ، وقد يدركه التعب في أية لحظة .

عدت إلى الجامعة صباحاً بعد توزيع المنشورات ، كان مدرج العالم الثالث به محاضرة يلقونها أحد الأساتذة للفرنسيين المختصين بلمية العالم الثالث ، وجدت بين الحاضرين بعض الطلبة المصريين اليساريين وعديدا من طلبة شمال أفريقيا وأفريقيا السوداء .

كانت المناقشة غيور حادة حتى وقف طالب من كينيا .. شديد الهمجة .. يقول الأستاذ الفرنسي إن الغرب يصدر الدوار المزيفين الذين يبحسون عن السلطة وليس الثورة الشعبية ، والذين حين يستقرون في منصب يكفون بعكس من خشب جيد وموديل شيك .. أما الثورة الحقيقية فلن تحيى يوما — من تلامذة الغرب بل مستخرج من الأحرار ، إن كان مقدراً لها أن تخرج في الليل ، في ذات اليوم جاء سارتر لسدج ديكرات . أو مدرج الثورة قابله الحاضرون بالصفيور وبالاحتجاج على موقفه المانع

كوتونو

خرجت من المعهد في أحد أيام يوليو
مخجلة بالإرهاق والتلقق واليأس فقررت أن
أصلي لنفسى أسبوعين إجازة.

مر يوم روم آخر ثم وجدتنى أصاى
الفراخ، زاد أصاى بشون البيت: نظامه،
ترتيبه، نظافته.. لكن كيف؟ العمر
الاختراشى البيضاء ولهبلاط الأرض قد
انتهى، ريات ملء إصادة البيضاء وبغير
البلاط، ناهيك عن التجديد واستبدال الستائر
التي بدى لونها يزول... ويبدو عليها الجرب.

لم أنتبه لكل ذلك وأنا أجرى رواء الحياة
اليومية، يوم جهر يوماً.. ولا أفكر فى أى
منها إلا كقطعة زمينة يجب على أن
أقضيها، ويجب أن تمر بين العمل والأكل
والنوم والتفكير فى أيام أفضل.

مع مرور الوقت باتت الأيام الأضفل
وهما لكل يوم يمر بأتى بقسوة تضاض إلى
قسوة الذى سبقه.. النقود نقل والدواء يخلو
والصيف يصبح.. واليأس يتسرب إلى
الحياة.. ومصر تدريجياً العماى والعلم.

قبل أن تنتهى الإجازة جاملى تليفون:
قيلاندى وزارة التعليم فى يلين كمدرس
إحصاء بمعهد الاقتصاد القومى هناك، وذلك
رداً على طلب كنت قد قدسمت به قبل
عامين.

بدأت إجراءات السفر متخاطفة الخطى،
لكن سرعان ما دبت فى النشاط متضاضاً مع
الخوف من المجهول، أشعمت حولى عن
القرف.. وقت المقد، حزمته حقايدى
وسافرت.

أكاد أجزم بأننى ركبت الطائرة وكأئنى
تحت تدعيم مفطاطيسى.. لم أفكر لحظة فى
كيف سأسافر، وكيف سأصل، وكيف
سأعيش، وكيف، وكيف، تركت بيتى وصلى
وحياى الزينية المملة لكنها لمنه وسافرت.

فذهبت سيراً على الأقدام قبل أن أدخل
الجامعة، أتى الـ CRS وسدوا الشوارع
الجانبية التى تحيط بالجامعة فكرت ماذا
أفعل، للأسفطع الخروج من العى اللاتينى
دون إرباز بناقستى، وقد يكن فى ذلك
مغامرة والأسفطع دخول الجامعة فقد
يقض على كل من فيها.

كان بالشارح الذى كنت أسير فيه مطعم
صينى قلت لأخذه، لكن ربما لستمر الحال
هكذا حتى يلقى المطعم أبوابه ماذا بعد؟

كان هناك أرتيل من تلك التى يسكنها
الطالبة طلال العام الدراسى متأخراً للمعلم،
فدخلت سألت الحارسة عن حجرة.. كانت
طالبة يوغسلافية، ترددت لحظة وأتلتى كم
يوماً.. قلت يوماً واحداً، قالت: الشرطة - قلت
دون تردد: بكم؟ أصلى حجرة فى سانس
دير.

لم أتم تلك الليلة من الدخان، فرغم أنى
أعقلت النافذة وأسدت الستائر إلا أن الدخان
كان يملأ الحجرة، الرعب أوماً قد أكن
أصرف كم من الوقت سيأخذنى سقسط
السوريون فى يد الشرطة، فى النهاية تمت.

قبل أن تصل للطلبة اليوغسلافية
للديونجية فى الليل عملها - طلبتى فى
التليفون قالت: لقد ذهبوا، نزلت ألتيت عليها
بالححية والشكر - وصدت إلى حجرة
فالعركة بالنسبة لى لم تكن بعد، بل قد
بدأت.

ذهب على الثريان فى جناحى الباريسية
والثورة على التخلف ولعل مكانه الثورة
على الغرب ولم يد هوى «أنا، بل أتركها بما
كان مبهماً فى ذهنى ٦٧ بعد للكنسة وهو لئنا
لن نستطيع الخروج منا نحن فيه. تلمت
فى باريس أن هارفارد بل به ٧٥٪ من الذين
لا يقررون ولا يكتبون.. كما يقول الطالب
لكونى إن للثورة سفرخ من الأحراش.

سألتى أحمدم:

.. ألم تخشى التقيض علك والتحول؟

قلت:

.. ربما لكلى أخذت من فرساً فى تلك
الأسابيع الثقيلة ما لم أكن أطم بأخذه.

وعلى تأخر وصوله إلى هذا المدرج، امتص
الرجل الحامصة، وبدأ يتحدث بعد أن هدأ
الجو، لم يصف كثيراً ولا جديداً على ما تقم
الشباب من آراء ومفاهيم - سمعت الجلسة
وحديثه وخرجت، لم أكل شيئاً، وأحتسيت
بعض القهوة.

كان للطلبة فى المقهى يتحدثون بقوة
وحماس - لأحد يعرف أحداً لكن لكل قضية
واحدة، المستقبل، مستقبل الخفاقة والطم
وأشياء كثيرة.

علمت منهم أن هناك فى كلية العلوم
مناقشات دائرة حول تحديث العلم وإدخال
العلوم الجديدة مثل علوم الحاسب إلى
الجامعة، ومناقشات أخرى عن جدوى
الرسائل التى لا تهدف إلى تطوير الصناعة
والتى تنتهى على أرفف المكتبات ولا يكترب
مها أحد بعد مناقشتها.

كنت قد بدأت رسالة عن الإحصاء
الطبى، وقد اخترت هذا الموضوع بعد عملى
مدة سنة كباحثة فى وزارة السحمة
الفراسية.. سألت نفسى بعد أن ذهبت إلى
كلية العلوم يوماً.. ماجدى الرسالة فهى
حتى إن طبقت، فلن تستفيد منها مصرغى
شئ..

بهزنى العلوم الحديثة التى كانت موضوع
النقاش فى أحد المدرجات فقررت الاكتفاء
بهذا القدر من الإحصاء، ودراسة إحدى تلك
العلوم الحديثة، ومن ثم عدم التقيد بالحصول
على دكتوراه.. عدت إلى حجرة مكتفية
بهذا القدر من الجولات فى المدرجات
والاستماع إلى المناقشات والأشراق فهى..
وددت الاعتلاء بنفسى والتفكير فى بلدى
وفى مستقبلى وربما التفكير فى العودة.

بعد أن قضيت بضعة أيام أفكر، استقر
رأى على دراسة علوم الحاسب وأومأ
الاتحاق بكلية الآداب فقد اكتشفت أنى
مازلت غير مثقفة ويقتضى كثير حتى
أسطيع التفكير بطريقة واعية، غير معتمدة
على الارتجال والحدس.

بعد بضعة أيام استقررت واسترددت
نشاطى وجويوى، فقررت القيام بزيارة إلى
الجامعة، كان الإضراب مازال مستمراً

ركبت الطائرة المنيحة بالأفارقة وقلبي يدق: فرحاً أم خوفاً؟ لأدري.. عاد إلى عيني بريقها فأبصمت أمام مرآة الطائرة.

أفريقيا!

يالها من تجربة!

نزلت في مطار لاجوس أبعدت عن الطائرة التي استقبلني إلى كونترو قالوا إنها ستأخر ثلاثة أيام، لم أصدق، الفيزا ٤٨ ساعة فقط، ماذا أفعل؟ ذهبت لمكتب شركة مصر للطيران، قاعدني أحد الموظفين - ليجييري - إلى صالة الترانزيت.. أوصلي وحقالبي وذهب. جلست أنتظر عودتي. قال لي أحدهم إن الطائرة تأخرت وإليها مظف في منتصف الليل، قلت أنتظر وإعساني قاعة غير الانتظار.

مرت ساعة.. مرت ساعة أخرى، انقسم ضابط الأمن، أشار إلى رجل أبيض يحمل حقيبة: قال لضابط الليجيري: لك زميل؟ إنه ينتظر طائرة كونترو، شعرت ببعض الأمل، تساملت: لم شعرت ببعض التضامنية؟ لأن الرجل أبيض.. لأنه غريب ملي؟ أم لأن سمى الطائرة أصبح أملاً وليس حلمًا؟

تحدثت إليه قليلًا: هولاندي، رجل أعمال، في منتصف الليل قالوا: ليست هناك طائرة، بدأ الرجل يرتبها.. ليست لديه تأشيرة. لا يستطيع الخروج من المطار. قال إنه مذهب ويود النوم، سأل من فيز. أنا ممي فيزا لكن المسير خذني من المبيت في لاجوس لذا أخذت طائرة الأربعاء... ما العمل؟ طالعيل والفيزا لمدة ٤٨ ساعة فقط؟ وقال إن إير أفريقه، ليست لها طائرات كونترو... قيل ٣ أيام. لأعرف أحدًا في هذا البلد، ومي نقود محدودة... يعلم الله كيف بدبرنا.

جاء رجل الأمن قائلًا للهولاندي إن الفيزا ستكلفه مائة دولار، أعطاه مائة الدولار وجواز سفره وظل جالسًا أمامي ينتظر، قبي يخف من الوقت، فرغم عدم معرفتي بالهولاندي إلا أن وجوده جالسًا أمامي ينتظر الطائرة نفسها كان يشعرني بقدر من التضامنية. فهناك أحد يقتسم مصري. ركبت أمني أن يظل جالسًا هكذا حتى

يجدوا لنا حلاً نحن الاثنين.. لكنه قال إنه بحاجة إلى النوم وإله سيغير طريقة إلى أكرا. حضر رجل الأمن ومعه الفيزا.. أعطاه الهولاندي بعض النقود.. دخلت وحقالبي. قررت انتظار الصباح حيث أنا فلا جدوى من التفكير الآن. غابني النوم.. لم أعد وحدي بمسألة الترانزيت كان عديد من الأفارقة قد جاءوا لقضاء الليل.

في السادسة بدأ بعضهم صلاة الفجر، استيقظت، كان لون السماء أزرق فاتحًا. أول فجر في أفريقيا.. لا بأس. اغصمت وسميت هذامي. ذهبت إلى الكافيتيريا، بدا لي الطعام لذيذًا رغم أنه كان عاديًا. نقابمت.. سوف يكون يومًا جميلًا.

في السابعة ذهبت إلى مكتب شركة مصر للطيران.. حجرة صغيرة منقوة.. بها ثلاثة مكاتب، استقبلني الموظف الليجيري الذي قاعدني بالأمس إلى صالة الترانزيت قائلًا: ماذا زلت هذا؟ قلت: نعم، ردة ليست هناك مشكلة، سأبحث لك عن طائرة وعاد إلى عمله.

سألت عن المدير قالوا لم يحضر بعد، ذهبت إلى صالة الترانزيت وعدت بحقالبي، نظروا لي بدهشة في مقر الشركة. لم أبال، أدخلت حقالبي في الحجرة التي تسع.. وبالكاد.. المكاتب الثلاثة وجلست على الكرسي الوحيد المتاح.

جاءت موظفة بضياء، علمت فيما بعد أنها من أصل روسي تقدم في لاجوس. سألتني عما أنتظر.. شرحت لها الموقف كنت بالأمس، سمعت رجل الأمن المسئول عن صالة الترانزيت يقول للهولاندي: إنه يمكن أن يروسه بسيارته حتى حدود يالين. قمت أنرس الخريطة المطلقة على الحائط. ساعة بالطائرة يمكن أن تكون ٣ أو ٤ بالسيارة. سألت الفتاة عن سيارة قالت إنها يمكن أن توصلي حتى كونترو بعد أن تنتهي من عملها بالشركة، لكنها ترى أن حقالبي كبيرة وأن ذلك قد يسبب مشكلة على الحدود.

أخيرًا وصل المدير.. وهو ليجييري.. شرحت له الموقف وقلت له إن الفيزا إذا أوصاني فصورف آخذ بالي منها سكوت، ثم قال: انزكريني أفكر، وذهب لسمعه. كانت

طائرة شركة مصر قد عادت من أبيجان وسوف تقبل عائدة إلى مصر بعد قليل.. كان النهار قد انقضى وأنا لا أعرف مصري بعد.

عاد الرجل ليقول لي إنه سيوصلي بوصلي بنفسه لكنه بحاجة إلى ١٥٠ دولارًا أدفعها قبل الرحيل وأن السفر سيكون في الثالثة بعد الظهر.. لم يكن أمامي خيار. أصليحه النقود وذهبت لتناول الغداء بدعوة من شركة مصر للطيران.

في الرابعة تقريبًا غادرتا المطار في «جيب».. المدير والسائق، وأحد موظفي الشركة، وهو أيضًا ليجيري. حين خرجت للمصرية من لاجوس بدأت أرى الخضرة والأشجار وأسواق أفريقيا وزرقة السماء. رغم الموقف وجعت نفسي أتشم وشي من اللوحة يخفق في قلبي: صمة بأفريقيا!

بدأ الضوف يتلاشى رغم أنني لم أكن أعرف إلى أين هم ذاهبون بي، أضربت الطبيعة المحيطة بالطريق. ظلت أنظر بلا كلل إلى تلك الطبيعة التي طالما سمعت عنها أو شاهدها على الشاشة، والتي بدت لي في هذا اليوم ملك يدى.. بل ملك عيني.

نظرة.. زرقة

بعد ٣ ساعات وصلنا إلى الحدود، لم أصدق نفسي، إذن لم يحدوني، المشكلة الآن في فيزة بدين. في مصر قالوا لي إلى سائحنا في مطار كونترو، وإن موظف السفارة سيكون في انتظارى، والآن: لا مطار ولا موظف، ما العمل؟ تركت مدير الشركة بمصرف رأيتهم يدفع ككثور من النقود.. في كل خطوة يدفع.. مع كل موظف يدفع.

أخيرًا دخلنا يالين.

قال لي موظف الحدود: خذ الفيزا عند وصولك، لم تكن كونترو تبعك كثيرًا من الحدود. وصلنا عند الغروب.

بقي أن نبحث عن السيارة، إنها في طريق السطار. هذا كل ما أعرفه، فلا رقم ولا اسم شارع ولا حي.. سألتنا فلانا نساء حيا وصلنا، استقبلني حارس السفارة مينهجا، فيجدون أنهم يدوموا يتقنون على حين لم تصل الطائرة وعلما أن الرحلة ألغيت.

أُزيلت حقائلي. شكرت مدير الشركة أردت إعطاه ٥٠ دولاراً إضافياً رفض.. حيائى، حيونى جميعاً ونهبوا عائدنى إلى نيجيريا.

قبل أن أدخل حقائلي جاءت سوارى بها شاب تحدث إليهِ الخارس فازل بحويي: إنه الملحق الدبلوماسى، أخذنى وأخذ الحقائب واندح إلى أولئك قريب من السفارة.

لاصدق نفسى.. حقيقة وصلت؟ حقيقة سأنام على سرير وأخذ دُشاً وأبدل ثيابى؟

أرسلنى الملحق وقال إنه سيحود بعد ساعة، كنت قد ارتديت لهذه الرحلة أغلى ثيابى وأحلامها، حتى أبدونى مظفر معقول.. لكن بعد كل ماحدث تهول الرب، فكرت فى إرساله للتفصيل فقد أنهمنى الملحق فى الطريق أتنى سأقابل الوزير.

قبل أن أفعل أى شيء طلبتُ إدارة اللوكاندة لأطلب غسل الثوب. بعد ذلك بدت الأمر سهلة، ففتح جدي الحقائب أخرجت اللانز، وللانز فسط، أخذت دُشاً واستعددت لموعده الملحق، الذى دعانى فى هذا اليوم إلى المشاء.

بادرنى بقوله: «إن لك هـى العادة، لاتصل طيارة إيزر أفريقية، رمضان، البعض يولون سفره مصر فى نيجيريا، والبعض يتحسرو لكن الطريق الأسلم هو طريق أبوجاج، المشكلة أنه أغلى، أمثال قاتلا.. واحد فقط وصل من لاجوس على طيارة إيزر أفريقية، لكنه وصل دون حقائبه.

تساملت، لم لأعطوننا التذاكر عن طريق أبوجاج خاصة فى أول رحلة؟ فى تلك الليلة نمت... نمت من التعب.. قمت فريحة متقلبة.. هجاعة، ساستريح الربك إند حتى أقابل الوزير، وأنا فى أحسن أحوالى شدأ الجمعة وسوف تصل الطائرة لأخذ الموعد.

فى يوم الجمعة حضر الملحق الإدارى لاصطحبنا إلى السفارة، طياراً ملنى بعض الأوراق وطياراً جواز السفر من أجل فوزه بين، ومن أجل الإقامة سألونى إن كنت أود سلفة عن مرتب أول شهر أو إن كان ميمى نقد تكتفى شهر، كان ذلك شياً جميلاً.. ورسئى استقبال هؤلاء الضباب لى.

فى حوالى الثالثة اصطحبنى محاسب السفارة إلى البنك ثم اصطحبنى إلى السوق حيث استبدلت بعض الدولارات، قال لى: إن سعر السوق أفضل بكثير من سعر البنك.

دعائى على الغداه.. أوصلى إلى اللوكاندة وركضى.

اتصلت بالقاهرة طمانت المائلة علوى ووصلنى إلى يثين. است أدرى حتى الآن لم تصورت أنهم على علم بالسفاطر التى كان محتضلاً ن أواجهها... دهمشت أنهم أغفروا ووصلنى ببساطة وكأنه لم هين أو حمصى.

أخذت فى الدجوال فى حديقة اللوكاندة.. غابة جوز هدد.. أشجار موز.. بعض الأشجار للمزهره.. فلوان زاهية.. لوحة رائعة بهرت عيولى؟ شيء جميل أراح صغدى، طلبت الأكل فى حجرى ويمت ميكرا.

قابلت فى البنك طبيباً مصرياً لصحنى بتغير اللوكاندة والذهاب إلى لوكاندة أخرى أرخص وأعطانى اسم اللوكاندة، لفشرت أن يكون هذا التغيير بعد مقابلة الوزير.

يوم السبت جهامونى بشوى، ثوب الرسبيات مسفولا مكرويا... فى أحسن أحواله أدركت بعد أن درست الجوهر أغلب الضباب التى أحضرنيها معى لا لزوم لها وإن ارتديتها لأنها لاتناسب المناخ فيجود أن هذا القمر الشديد هو شذاهم لم أن العر المعقوى قائم ومعه الطوية بعد بضعة لشهر

رجعت أفكارى أخرجت الكتب. منذ حوالى ٢٠ عاماً كنت فى الجزائر، كنت أدرس هذا المنهج. وتوقفت عن التدريس لأنفرض للأبحاث طوال هذه السنين، أشدريت من القاهرة بعض الكتب الحديثة فى نظرية الاحتمالات وفى الإحصاء... وهرمت على أن يكون منضمها بعض الكتب التى تتضمن ضارين.. علمت أنه باقى شهر على بدء للدراسة لكننى لم أكن أعلم شيئاً عن السنة للدراسة أو عن المقر إلى آخر هذه التفاصيل التى تساعدنى على عمل برنامج للتحضير للدراس. قلت لا بأس من القراءة فالوقت طويلاً وأنا وحدى وعلى للتلعب على الشعور بالصمت.

يوم الاثنين ألقوننى أنه على لقرارى على السفارة فسوف أرافق السفور فى زيارته إلى وزير التعليم فى الماشرة صباحاً.

حرصت على أن أبدو فى أحسن أحوالى، فأتنا مصصرية.. بدت مصر فى تلك اللحظة عزيزة على قريبة من قلبى، تساملت لماذا لأشعر بهذا الإحساس كل يوم وأنا فى مصر،

تكل يوم فى مصر معركة وكل يوم حب كبير وكل يوم محسوب علينا كواجب قومى.

لم يكن مبنى الوزارة أنيقاً أو جميلاً أو حديثاً ذكرنى بمبائى مصلحة الرومين، فى أرياف الدقبهليه مبان قديمة، طرأها من قرن مضى.. متواضعة الحجم مبشرة تضمنها حديقة جرداء إلا أن بعض أشجار المنجو يحيط بها سور متوسط الطر.

ترققت عربة السفير أمام المبنى الرئيسى الذى لا يختلف عن المبائى الأخرى فى شيء إلا فى وجود حرس به، فى الدور الثانى استقبلونا، أخذونا فى صالون متواضع غاية فى التواضع.

حضر الوزير ثم اثنان من محاوريه. علمت فيما بعد أن أحدهم هو مستشاره العلمى والأخر مدير مكتبه. قدمت له أبحاثى قال إنه قرأ البرق الخاص بى ورسه أن أكون بينهم، قال المستشار العلمى إلى سائرس بمعهد الاقتصاد القومى، وقال مدير مكتب الوزير إنه سيقيم بتدبير سكن لى فى أقرب فرصة. أوصلى السفير إلى اللوكاندة وأوصانى حتى لأبعد تقوى.

جلمت وحدى أفكر فى الوزير.. أكاد أجزم بأننى لم أر إنساناً ذا محسوب بهذا للتراضع وبهذه البساطة.. وأيضاً بهذه الصراحة وهذا الوضوح... فى عرض مشاكل العلم ومشاكل التعليم فى وطنه.

أزيدا حماسى، لم أعد فقط المصرية التى يجب أن تشرف بأدبا بل بت أيضاً الإنسان الذى يجب أن يسهم.. مهيا تصاحل حجم إنجازته.. فى بناء وطن.. هذا الوزير الذى سمعته يبنى وبين نفسى الوزير الجميل.. جميل فى جبهه ليله... جميل فى تحمل مسؤوليه شبة فقير.. لكنه شعب ذو إرادة باختيار الثقافة معوراً أساسيا للعمل الإنسانى والمصارى.

بحالت أدرك.. رغم مضى أربعة أيام فقط.. لم يسمرن هذا البلد المالى اللاتونى الأفريقى..

بدلت أيضاً أستاذ مقابلة مدير المعهد وربما أستاذة آخرين كما وعدنى المستشار العلمى للوزير.

تركت التفكيور فى الوزير وفى وزارته جانباً حتى أعد تقوى.. أحاسب اللوكاندة

وأنتقلت إلى تلك التي أشار على بها الزميل الطبيب، ذهبت أولاً وحدي دون حشائي ودون الاستعانة بالسفارة. رأيت المحجرة.. حقيقة، مظلمة نظافتها مشكوك فيها. لكن لا بأس فالتقود.. السلفة.. يجب أن تكفيني شهرين ولعمري الليلة هنا ربع ثمن الليلة في اللوكاندة التي أقوم بها.

مررت بالسفارة، قلت للملحق إنني نويت تغيير سكني لكن ليس معي جواز سفرى فقد أخذوه للإقامة، اصطلمني، حاسبت اللوكاندة ثلاثة أيام.. مرتبى في شهر وأنا في مصر. في الطريق ضللت أنفق بأبلغ حين قلت للملحق إن عليّ تحضير الدروس وإنني لن أرى من المحجرة إلا المكتب والكتاب الذي أقرؤه أو الورقة التي أكتب عليها، فيما بعد اكتشفت أنني قلت الحقيقة بعد مقابلي لمدير المعهد والأساتذة، وبعد علمي بالمقرر كانت الورقة والكتاب هما كل ما أراه وأنا أضمنى الصاعات وحدي بذلك المحجرة التي إذا أذهبت شيئاً فمى تشبه الزلزلة، لم تكن الحياة سهلة في تلك اللوكاندة فانزاد كثيرين ومن كل نوع وصنف، بعض الأوروبيين.. كثير من الأفارقة.. بعض العرب.. أغلبهم رجال.. انقضاء قتيلا.. أغلبهم من أفاضل الرجال، بعضهم زوجات والبعض الآخر مجرد مرافقات.

كان بالدور الأرضي فرائدة فسيحة لكنها للأسف تطل على مقابر كوتونوفك المقابر كانت المنظر الوحيد المتاح إذا تخطت عيني الطريق لتبعث عن شيء يشدها.

أغلب الأيام كنت أكتب أكتفي بقطعة الخبز بالزبد التي أتأكلها في الصباح ومثلها في الليل، محسداً لم أملك طويلاً في تلك اللوكاندة فسرعان ما أرسل المدير سكرتيره ليأخذني بسيارة المعهد إلى سكني الجديد بالمفاجأة.. هي جميل.. فيلاً.. حقيقة.. محجرة فسيحة بها حمام خاص.. لم أصدق نفسي.. جلست على السرير أبكى.. لمع ولا علم.. إنني في مصر لأنتم بهذا الفراق.

طرق الباب رجل قال إنه الطامي. سألت إن كنت سأتناول الغداء.. جاء شاب سألني إن كان عندي ثياب للكي، ماذا سألت عن أهر المحجرة قالوا إنها تدعى الجامعة سألت عن الأكال قالوا ٣٠٠ دولار في الشهر.. كنت جامعة فقلت، قلت لفرصني أنه أهر المحجرة.

أغلقت الباب. وضعت كل الثياب المصنوع ارتداها في كوتونوف في الدواب. ما أن ارتديته وضعتها في الحقيبة الكبيرة أغلقتها وركبتها. وضعت مفزلاً على السرير وبض المفاز التي تصمى دنماً هنا وهناك.

بدأ الوقت طويلاً لكن موعد الغداء حان. طرق الشاب الباب ليخبرني بذلك ماذا؟ رجل؟ نزيل آخر؟ أقدريت من السائدة. هب واقفاً.. قدم نفسه... أستاذ اقتصاد مسئول عن تطوير أفريقيا علمياً وتكنولوجيا، مقدم في كينيا.. أسلمه من النهر جمعتم نفسي وجعلت قبيلته. كان الطعام مطهراً جيداً وأيضاً رافراً. تحدثنا عن أفريقيا ومستقبلها للعلمي وأفضلنا الحديث أياً ما هي الأيام التي أقامها بدور الضيافة، حدثت عن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية. أدركت وأنا أحدث إليه قيمة هذه اللجنة وأهمية الهدف الذي أخذت على عاتقها تحقيقه. أدركت أيضاً كم هو مهم الالتفات إلى العلم كمحور أساسي للثقافة القومية في مصر.

في الحديث مع الرجل بدت أفريقها مكبة بالتقود وبالمعجز، لكن بالإنسان.. بالقدرة الكامنة فيه ليس هناك مستحيل.

سافر الرجل وبقيت وحدي بالدار، فيلاً كجيرة بها عدة أجهزة وصالة كبيرة في صالون ومفزة في ذات الوقت، كنت أخصي اللول، أطلق الباب الخارجي جيداً عدد الغريب ولعلم أن المارس لليلي موجود.

بدلت الدراسة.. غشيت أول درس.. لكن الأمر مروت على مايرام. خرجت من حجرتي ذات صباح فوجدت بعض الآسيويين في الصالون.. تفتت عليهم تحية وقفوا.. قنموا أنفسهم.. لستشار الثقافي الصيني.. أستاذ بيولوجيا بجامعة شجهاى، سائق السفارة، سألهم إن كانوا يريدون شياً أو قهوة أجهزوا بالفي. أعددت لفيسي قهوة الصباح وعدت إلى حجرتي.

في المغرب تقابلت والأستاذ الصيني في الصالون. إنه سيقوم بالدار في الطابق الأعلى وذلك لحين تدبير شقة له في مساكن للجامعة. قال إن هذه أول مرة يدرك فيها شجهاى ويحدها فيها عن أمه وعن زوجته وعن أبوه. كان صوته يطلع بالحب كلما لطق بكلمة الصين.

فيما بعد تقابلنا كثيراً في الصالون. كان يعد طعاماً بنفسه وكان وحتى يمتنع الطعام يوش في الصالون. وفي هذا الوقت غالباً ما كنت أحسسى قهوة مصر فكانت لتبادل الحديث. حدثني كثيراً عن بناء الصين وبناء الإنسان وأتى إلى من السفارة بعديد من المقالات الخاصة بالصين، وقد أكتت علمياً وتكنولوجيا مقالاً الأستاذ اليجيرى عن أهمية تطوير أفريقيا علمياً وتكنولوجيا.

بعد أسبوعين أصبحنا ثلاثة، جاء أستاذ فرنسي.. كان يقاسمي الطعام. في يوم على العشاء أثنى الأستاذ الفرنسي أن زلزالاً حدث في القاهرة، رغم حرارة الجو، شمرت بالبرد يسرى في جسدي... مالمعل؟

كان ابن الحارس الليلي الذي يقطن الخرابة المجاورة لدار الضيافة والذي يبلغ من العمر خمسة عشر عاماً يستذكر دروسه على السلم، فمضت ليست بها كهرها ويعيشون فيها على لعبة جاز. إنه كان يعد في لعبة العلم الموزدي إلى الحقيقة صبراً، مريحاً بعينه على الاستكثار، رغم محابته من التاموس المنتشر في تلك المنطقة، كلما ناعى منه جعنا رغم التكيف، ورغم رقى المحجرة، ورغم كل الصعوبات.

لمت أدري لم في هذا اليوم بالذات أدركت أن الشيء يعاني من التاموس. وعدت نفسي بدعوتي في الليالي القادمة للاستكثار بالداخل في حجرة الطعام، وذلك بعد استئذان الصيني والفرنسي، فأنطامي والسفرى ينهبان بعد العشاء، والمسكول عن دار الضيافة لا تأتي إلا مرة كل أسبوع لأخذ تكاليف الأكل والأطعمتان أن كل شيء على مايرام.

طلبت إلى الصيني مرافقتي حتى كابينة التليفون، كانت أول مرة أخرج في الليل. ليست هناك إنشاء والحفر كثيرة وبض الباعة يمرضون بضاعتهم على صبره لعبة جاز حتى يعترف المارة عليهم وعلى بضاعتهم.

وصلا إلى الكابينة. وضعت الكارت في التليفون كرت الرق وأصغيت: تسجيل يقول: المكالمة غير ممكنة. أعدت الرق مرة ومرات والتدججة هي هي.. رجعت إلى الدار، كان الصيني الفرنسي في انتظارى.

سألاني عن أخبار البلد، قلت الكرامة غير ممكنة أصفت أن ذلك لا يطمئني فهناك خمسة ملايين مصري بالفرة. استأذن الفرنسي وذهب لغرفته. ظل الصيبي معي بعض الوقت. عقب علي قولي قائلًا: كيف يعيش هذا العدد من المصريين بالخارج؟ من الذي يبني مصر إذن؟ تطرق الحديث عن الأزمة الاقتصادية.. قال إن مرتبه في الصين مائة دولار في الشهر لكنه يكفي بها... أنصف أنه في بيته لا يتخطى ماكني أكله ومواصلاته فقط، لذا فهو يطهو طعامه بنفسه. سألني أن أقبل مثله وأوفر بذلك بعض النفق لبلدي.

في الصباح كان حظي أفضل فقد استطلعت الاتصال بالقاهرة والامتلان على العائلة. في الليل حضر بعض المصريين لزيارتي: رجال في الفرة؟ مدرسي عربي، مدرسي شريفة، أطباء ممارسون. تلك هي الجالية المصرية بكونتو، كان أحدهم وهو طبيب قد دعاني على العشاء يومًا، وكان بعضهم مدعوًا معي. كان الحزن مخيمًا على الزاوية رغم إصرارهم على الضحك والتكثيف، بعد العشاء لعبوا الورق فهمت أن تمليتهم حين يكونون جماعة في أخبار مصر ولعب الورق، وحين يتفرقون فالتسليحة المتاحة هي القديور والتلفزيون.

تحدثوا يوم زيارتهم لي عن مصر، صارت مصر وهي في خطر غالبًا عزيزة.. قلت مرة أخرى لماذا اليوم وليس كل يوم؟ قل يوم زلزال وكل يوم خطر... وحدث في تلك اللحظة أن أمبر الصافية وأبيت في بيتي. تسلمت بل شرخ؟ هل هنم؟ إن بيت أحد الزملاء شرخ.. لثنا عشرة سنة غيرة بني فيها هذا البيت الذي شرخ في لحظة.

خرجوا تاركين أياي للوحشة والعينين، عدت أعمل وأحضر الدروس وأفكر في الصين.

قررت طهو طعامي بنفسي وبذلك أوفر مائتي دولار. لم يمكث الفرنسي طويلًا ولم تطل حجته خالية طويلًا.

جاءت شابة ألمانية متخصصة في الصناعات، كما جاء أستاذ طب فرنسي وأيضًا أستاذة مناخ فرنسية لم تعد هناك حجرة خالية بالدار.

كثيرًا مادعاني أستاذ الطب الفرنسي لتناول القهوة معه بعد الغداء. كان يتحدث

كثيرًا عن أفريقيا ومأساة أفريقيا وانتشار الكوليرا ومخاضها الأربعة الملايين في السنة. أما الأساتذة الفرنسية فكثيرًا ماكانت تصاف إلى الشمال للعمل هناك، وكثيرًا ماكان يزورها تلاميذها من طلبة الدراسات العليا في علم المناخ. أحيانًا في المصركات تأخذ كرسيًا وتجلس بالمدينة المحيطة بدار الضيافة تدخن سيجارة.

لمت أدري لماذا أثارت إعجابي، أهي صلابتها، أو إخلاصها الواضح لعملها ولطالها الأفارقة.. أو تواضعها وهناسها البسيط.. أم ماذا؟

حين تحدثنا كان الحديث في العلم وتطوره سريع الإقاع. تحدثني أيضًا عن تطوير علم المناخ وإخلاء الإحصاء والحاسوب في الدراسات الخاصة بهذا العلم. وسألني معاملة طلابها عن طريق معهد الاقتصاد فهم يحتاجون إلى الإحصاء والحاسوب لكن كيف؟ ليست لديهم برامج حاسوبية البرامج في القاهرة - في باريس أيضًا. لكنني فكرت في القاهرة، لم لا أرسل في طلبها؟ لكن الوقت! استقر عزمي على السفر لإحضار البرامج وعمل شيء من أجل الطلبة. ظننت تلك الفكرة خاطئًا لكنني وجدت نفسي أسعى إلى تحقيقها.

عدت إلى مصر، بمعاونة معهد الإحصاء وبمعاونة وزارة الخارجية المصرية رجعت إلى كونتو ومعني خمسون شريطًا حاسوبيًا لاستخدام الإحصاء، كانت الرحلة شاقة - لكنني عدت وقد أنجزت شيئًا.

كانت السيدة قد سافرت، لكن أحد طلبتها ظل يتردد على للتزود بمعلومات في الإحصاء. كان الطبيب قد أنهى مهمته وعاد إلى فرنسا.. أما الألمانية فقد ذهبت إلى الشمال.. الصيني أيضًا رحل استقر في إحدى شقق الجامعة لكنه عاد مرارًا لزيارتي - غالبًا يوم السبت عصرًا، كان ثلثًا ما يأتي ومعه بعض المجلات، ويسألني عن رأيي في إنجازات الصين وعن أحوال مصر. أعادت إلى قرايتي تلك المجلات وحواراتي مع هذا الرجل بعض الثقة التي كنت بدأت أفقدها. وبأت من جديد أرى في بناء المستقبل هنا يبدو بعيدًا لكنه ليس وهمًا. لكن كيف؟ لم يكن الحوار ممكنا مع رجال الجالية المصرية

فقد اكتشمت أهدافهم في سكن أو مصاريف مدرسة.. بعيدًا كان الحديث إليهم عن هدف جماعي وحل جذري لمشاكل الوطن.

أصر مدير المعهد على إقامة حفل لتصميم البرامج يحضره السفير وقد كان، صُور التلفزيون الحفل، سجلته الإذاعة وكتبته عنه الصحف. وكم كنت فرحة حين تعرفت إلى عاملة التلفزيون وموظف البنك. المهم هو الطالبة التي ذهبت أنا إلى في اليوم التالي ليشرحوني ولهمثروني على مبادرتي.

بدأت أشعر أنني في بيتي أو أني في بلدني وبدأ الإحساس بالفرة يتجلى، بدأت أتزه في الشوارع وأتفر إلى الأشجار الجميلة وبدأت أستمع بولن النساء والزرقة المبهرة. بدأت أيضًا صداقة جميلة بيني وبين زوجة الحارس الثاني.. سيدة شابة ليست لم للفتي، فأم الفتى منفصلة منذ زمن عن الحارس ومترجمة من آخر تقطن معه عشة أخرى لايتعد كثيرًا عن دار الضيافة، لفترة طويلة ملأت هذه الصداقة حياتي في دار الضيافة. وبخات المصيدة لثراء الدار من أساتذة أجناب تتعامل بالنسبة لي.

كانت «بيشو» تسكن عشة في الخرابة المجاورة للبيت. كانت تحرض على نظافة تلك العشة وكانت تدعى بعض الأشجار التي أنبتتها الصغر في الخرابة المحيطة بالثقة كما كانت هناك بعض الدجاجات ترمح وتجيء في العرين.. نأكل من الأرض.. لمت أدري ماذا كانت نأكل لكن الأرض كانت مصدر طعامها الوحيد..

شجعتني صداقة بيتو على الاقتراب من بالعة السجالات التي تتخذ من ركن الشارع مقرًا لها، فهي تنعم يوميا قبل الفجر بساعة ونصف ومعها ثلاث فتيات في حوالى الناحية من عمرهن بجزون عرية بها بعض الكرائين التي تحب على البضاعة، ثم يفرغن البضاعة على الأرفف ثم مع الفجر يبدآن عملية البيع.

قبل الغروب يبدآن في رعن البضاعة في الكرائين وعلى المغرب يذهبن مع الباعة إلى دارهن. كانت البضاعة: سجالات... وأرزا... ومسرديتا... وسكر... وشبابا... ومسابوفا... وما إلى ذلك من احتياجات المستهلك.

كانت تلك البالعة تعد من أزياء البالعات قالأخريات لدهين اللؤلؤ.. القليل جدا من الصروضات. يفترض دكة أمامها طارلة عليها البضاعة.

مع الوقت أصبح لي بذهن عدة صدقات.. كنت أذهب إليهن وقت الفراغ أجالسن وأجاذب معهن أطراف الحديث.

كانت يبتو تأتي زيارتي ليلًا وتشركني في حملها بافتاء تليفزيون، لكنها كانت دائما تنسى حديثها بقولها: كيف وأيس عدى كبرياء؟

لم يعد الدرس بعد ذلك مجرد حصّة، مجرد نظرية أقوم بإثباتها أمام الطلاب، أو مسألة أشرحها وأنتظر أن يشتركوا في حلها. بدأ الدرس وكأن الحياة قد دبت فيه. بدأت أراهم، أتعرف إليهم، أحبهم، أشجعهم، بدوا يزوروني في دار الضيافة، في البداية كانوا يسألوني عن حلول لبعض المسائل.. بعد فترة تولعت الصداقة وصاروا يتحدثون عن المستقبل، عن البحث العلمي، عن إمكانية مواصلةهم للدراسة لكن كيف وإلبد فقير؟ سأولني عن الدراسات العليا في مصر، سأولني عن منح دراسية. احترت في الإجابة فالجامعة الوحيدة المتاحة للأفارقة جامعة سبور بالإسكندرية وهي جامعة فرنسية ليس لمر دخل بها.. أما الجامعات المصرية فلا تجعل حساباً للأفارقة. وزارة الخارجية بدورها تسمح بإرسال الخبراء لكن لا تمنح منحة دراسية علمية كانت أم تكنولوجية. فقط تعطى بعض الجهات منحة.. لغة عربية أو شريعة. احترت بم أجيب وماذا أفعل؟

استمررت في استقيالهم والحديث إليهم عن دروسهم وبعض النظريات الحديثة التي لم تدخل بعد في مقرراتهم. اعتادوا الحضور إلى دار الضيافة وأعدت وجودهم معي حتى إنتى خشيت اقتراب الامتحان وانتهاء السنة للدراسية وسفرهم إلى بلادهم أو إلى قراهم والابتعاد عني.

أفريقيا..

العلم..

التكنولوجيا..

أصبحت تلك هي الفكرة المتسلطة على ذهني كيف تخرج؟

وهل يمكننا الخروج؟.. بدت لي المشكلة صعبة.. لكن هل هناك مشكلة دون حل؟ وكيف لنا في الحل، ونحن ننتظر أن يعطى لنا على صيدية من ذهب ولا نتحدث عنه نحن؟ قطع على تأملاتي أسألت من توجولاً إلى يثني بعد أحداث بلده، كان قد درس في موسكو علم بالبرامج التي أرسلها معهد الإحصاء، قال إنه من المفيد تدريب طلبته على استخدام بعضها.. أتي ليتعرف إلى ويتجاذب معي أطراف الحديث.

كان الحديث إليّ متعة، كان شجيا مشعرا. قال لي إنه كتب عدة مقالات عن مستقبل الماسوية في غرب أفريقيا وأنه أسهم في تأسيس أول مركز حساب علمي في «لومي»، عاصمة «توجو»، قال أيضا إنه يأمل في أن تصفّر الأمور في بلده حتى يواصل أبحاثه وبمراحاته العلمية، كان بأسف على كل تلك الاضطرابات التي تحرق مسيرة أي إنجاز في الدول النامية وتغرق السماء الذي يجب أن تكون له الأولوية على أي خلاف حزبي.. عرقى أو قبل.

سألني إن كان يمكنه الحضور إلى مصر. حدثته عن مؤتمر الإحصاء السنوي في جامعة القاهرة، أصليته العنوان ونصحتة بالتقدم ببعض أبحاثه.

فكرة المؤتمر شجعتني على دعوة مدير المعهد إلى القاهرة، شجع السفير الفكرة.. وافق المعهد في القاهرة ووافقت وزارة الخارجية.

بدت للقاهرة مهمة.. بدوت سعيدة في لحظة ورغم تجديد العبد وقيل أن أعيد التفكير قررت العودة.

أفريقيا الصامدة..

أفريقيا اللقيرة..

أفريقيا المسألة..

والعالم يأتي للفرجة...

لم أحب أفريقيا كما أحببتها لحظة قراري بالسفر ماذا أفعل هذا؟ ما الذي أضيقه.. بضعة دولارات تنمو في حسابي؟ الشجوة؟ باتت تلك الكلمة قرن في أذني

كجالنون، الشجوة! لكن الشجوة على من، والثروة على ماذا؟

هل تغيير حكم يكفي؟ هل طرد الغرب يكفي؟ ما الذي يجب تميزه حتى تخرج من هذا المأزق؟ الفقر أم الجهل؟

برز البيت الذي شرخه الزلازل من بين أشجار الرمز.

اثنتا عشرة سنة غربة شرخها الزلازل في لحظة.

اثنتا عشرة سنة أولاد دون أبيهم.

اثنتا عشرة سنة والصيد بالدولار يعمو..

وعائلة بل عائلات بلا بلد.. بلد كانت له الريادة يطمح.

أحببت مصر في تلك اللحظة وبكيت،

لقد حرمتنا من العلم.. من الحياة، عدت..

جاء مدير المعهد إلى المؤتمر.

ذهبت به إلى الأهرامات وإلى أبي الهول وإلى الأنكسفة وخان الخليلي.

ذهبت به إلى شبكة المعلومات في جامعة عين شمس، سأله مرافقا عن بلده ضغط على بعض الأزرار. جاءت كلمة بدين على شاشة الحاسب وجوارها رقم ٤٢، قال المرافق: إن بدين أنشيت ٤٢ بحثاً في الخيرية، أبتمس الرجل فرحاً.. علمت يومها أن مصر بها... بحث في الفروع المختلفة.

مشيت مع الرجل في صمت حتى وصلنا إلى العربة التي أقلتنا إلى الجامعة، في اليوم التالي حين أوصلته إلى المطار قال لي: إن مصر منارة أفريقيا، أضاف: لقد بهرتني شبكة المعلومات، سوف أحدث أمانة المكتبة عنها.

في الأسبوع التالي عدت إلى لجنة الدفاع إلى الثقافة القومية.. عدت أيضا إلى عملي، رتبتي بوني، بدأت في كتابة خطابات طوية إلى الأفارقة الذين قابلتهم بالمعهد أو بالوزارة والذين أرسلوا إلى كلمات مع مدير المعهد. ظلت يهتو أمام عيني فليس لديها عنوان وهي لا تقرأ.. فالشوارع هناك دون أسماء والبيوت ليست مرقمة ■

